CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

676
octubre 2006

DOSSIER
La música española contemporánea

Seamus Heaney
Siete poemas

Reina Roffé
La transterrada historia de Daniel Moyano

Carlos Ossandón
Sarah Bernhardt en Chile

Centenario de Dimitri Shostakovich

Entrevista con Mario Muchnik

Cartas de Alemania y Nueva York

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRACIÓN: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hipanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs. 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
Subscripciones: 91 5838396
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISSN: 0011-250 X-NIPO: 502-06-003-9

Catálogo general de publicaciones oficiales
http://publicaciones.administracion.es

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

676 ÍNDICE

DOSSIER
La música española contemporánea

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA
Desafíos en la nueva música española 7
LUIS SUÑÉN
Insinuaciones, consejos y melancolías 17
STEFANO RUSSOMANNO
Francisco Guerrero y la moderna expresividad musical 27
ANTÓN GARCÍA ABRIL
Arte y experimentación en la música contemporánea 33
JOSÉ LUIS TÉLLEZ
Paradojas de la ópera española 41

PUNTOS DE VISTA

SEAMUS HEANEY
Siete poemas 57
GUSTAVO VALLE
Esquirlas. Argentina 1976-2006 63
REINA ROFFÉ
La transterrada historia de Daniel Moyano 69
CARLOS OSSANDÓN
Sarah Bernhardt en Chile 77
JORGE VICTORIA OJEDA
Los dos líderes olvidados de la revolución haitiana 1791-1793 85

CALLEJERO

JESÚS MARCHAMALO
Entrevista a Mario Muchnik 95
JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
El teatro español en la universidad de Estados Unidos 105
ENRIQUE MARTÍNEZ MIURA
El caso Shostakovich 111

RICARDO BADA
Carta de Alemania. Abecedario del Mundial 117
MAY LORENZO ALCALÁ
Carta desde Nueva York. Nuevos y viejos museos 125
LOIS VALSA
La oscuridad visible. John Martin (1789-1854) 129

BIBLIOTECA

MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI Y DANIEL TEOBALDI
América en los libros 135
B.M.
Los libros en Europa 144

El fondo de la maleta
A vueltas con don Pío 153

Fotografías de Mario Muchnik

DOSSIER
La música española contemporánea

Manifestaciones recogidas y procesadas
por Guzmán Urrero Peña



Roma, 1965

Desafíos de la nueva música española

Jorge Fernández Guerra[1]

A los países emergentes, sin una vigorosa tradición en este campo, no les queda otro remedio que integrarse en lo que llamamos música contemporánea. Tales son los casos de Japón y Finlandia, cuyos autores son de un claro perfil vanguardista. Por obvias razones, también debiera ser éste el camino elegido por España. Fatalmente, aunque nuestra música no posee la suficiente dimensión histórica, nos resistimos a aceptarlo y ahí se internaliza un tópico engañoso. Por si aún quedan dudas al respecto, echemos una mirada retrospectiva. Antes de Falla, hay bien poco que reseñar más allá de los clásicos reconocidos de forma unánime. A grandes rasgos, la zarzuela era un mercado –con toda la carga negativa de un mercado provinciano– en el que se movían compositores de muy variada calidad. (Por sus méritos, destaco a Barbieri, fascinante y con una clara idea regeneracionista. A partir de ahí, hemos de esperar hasta fines del XIX para encontrar a zarzuelistas de interés. Chueca tenía poca idea y una inspiración sorprendente. En contraste, Chapí tenía bastante idea junto a algo de inspiración, y ésta le llevó a componer obras buenas junto a otras de inferior mérito.) El tránsito entre el XVIII y el XIX depara algunas figuras de renombre –Juan Crisóstomo Arriaga, Fernando Sor, Vicente Martín y Soler–. De más está decirlo: en la etapa dieciochesca, tendremos que admitir como españoles a Scarlatti y a Boccherini. Y si conseguimos atravesar sin descalabro el abismo que los antecede, alcanzamos –por fin– un periodo prominente en el que hemos de admirar la polifonía de los

[1] *Compositor y periodista musical español, director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante. Entre sus obras destacan* Concierto para violín y conjunto instrumental *(1984),* La imagen compuesta *(1985),* Pequeño vidrio, *para coro y vibráfono (1985),* Extrio, *homenaje a Paul Klee (1986),* Primavera eléctrica, *para flauta (1986),* Paraíso *(1988),* Los ojos verdes *(1988) y* Sin demonio no hay fortuna *(ópera, 1986). Como ensayista, es responsable de una monografía sobre Pierre Boulez (1985) y ha participado en las colectáneas* Escritos sobre Luis de Pablo *(1987) y* Música en Madrid *(1992). Este artículo resume una entrevista concedida el 18 de enero de 2006.*

siglos de oro. Visto en conjunto, no es mucho. Y sin embargo, aunque una herencia tan limitada no permita otra cosa, negamos reconocer que sólo podemos ser contemporáneos. Por desdicha, permanecemos atrapados en ese dilema estúpido; un dilema sin beneficio posible, superado hace largo tiempo por países afines.

Quizá la Historia nos esté pasando una factura muy severa. Sin embargo, es primordial que la opinión pública empiece a despojarse de telarañas mentales. España tiene unas buenas cifras económicas, pero unas lamentables cifras de innovación, y la música no es ajena a este detalle. Aunque la composición es el I+D de nuestra cultura musical, hay autores que se ablandan y escriben partituras poco innovadoras precisamente porque quieren estar en armonía con el gusto destacado. Ello supone un peligro, y es probable que las siguientes generaciones nos censuren por dicha parálisis. Llegados a este punto, ni siquiera los periodistas especializados pueden reaccionar con eficacia. Y si bien son muy receptivos con los problemas de la creación contemporánea –llegan a destacarla de forma positiva–, sus patronos han reducido el peso de la crítica musical en los periódicos, tercamente convencidos de que así lo impone esa opinión generalizada.

Casi por consenso –o por cansancio– se ha llegado a la idea de que lo contemporáneo empieza con una quiebra que, por otra parte, quizá no haya sido aún digerida por el gran público. Me refiero a la ruptura lingüística que separa la tonalidad de la atonalidad, y que tuvo su fórmula programática en el serialismo. Como se sabe, en la España de la preguerra hubo muy pocas corrientes que se ligaran a esta idea, pues la francesa era una influencia preponderante. Bajo este signo, Falla quedó unido a las postrimerías del impresionismo, y además era muy próximo en aventura al Stravinsky de los ballets rusos.

En nuestro contexto, el primer vanguardista vinculado a la Escuela de Viena es Roberto Gerhard, quien consiguió que en los años treinta hubiera una plasmación española de esta corriente, tímida pero de importancia histórica innegable. Gerhard fue el primer alumno español que tuvo Arnold Schoenberg. Consiguió que el maestro, por entonces catedrático en Berlín, pasara largas temporadas en Barcelona. El clima local servía de alivio al asma que padecía Schoenberg, quien llegó a terminar en esta ciudad uno de los actos de *Moses und Aron*. También nacieron ahí algunos de sus hijos; por ejemplo, Nuria Schoenberg, esposa del compositor Luigi Nono. La misma capital acogió en febrero de 1935 la celebración del festival de la Sociedad Internacional de

Música Contemporánea, durante el cual se estrenó mundialmente el *Concierto para violín* de Alban Berg. Vino para estrenarlo el propio Anton Weben, figura discreta y poco dada a los viajes, que finalmente fue sustituido frente al atril por Hermann Scherchen.

Mientras tanto, otros compositores de la generación de la República se debatían entre el neoclasicismo fallesco y las innovaciones germánicas. Sin embargo, la Guerra Civil acabó con todo eso. Como dije, Gerhard se había implicado en el serialismo antes de su exilio inglés. Desde otro ángulo, Rodolfo Halffter comenzó a componer serialmente en México. A partir de la década de los sesenta, viajó de nuevo a España y fue profesor de una nueva generación. Pero lo cierto es que a fines de los cincuenta la escritura serial ya estaba en revisión.

Por la vía de una experiencia compartida, los primeros músicos que, en bloque, se declararon partícipes de la atonalidad, son aquéllos que forman la Generación del 51: los mismos que en 1958 fundaron el Grupo Nueva Música en Madrid[2]. Aunque como grupo fue muy tímido, Nueva Música respondía al afán agitador de las minorías intelectuales que estaban intentando ponerse a la hora internacional. Previamente, en Cataluña, el Círculo Manuel de Falla había insistido en el mismo empeño. Por fortuna, un discípulo de Gerhard, el barcelonés Joaquín Homs, mantuvo desde España la relación con el maestro y se mostró como un defensor de la música serial. Por cuestiones de afinidad electiva, otros compositores catalanes mantuvieron vivo este interés por el mismo legado; una predilección que llega hasta nuestros días gracias a músicos como Josep Soler, compañero generacional de Luis de Pablo.

Si bien los componentes de Nueva Música se alejaron de las referencias tonales y también del nacionalismo, su actividad coincidió en el tiempo con figuras-puente curiosas, como el salmantino Gerardo Gombau, que había alcanzado notoriedad como compositor nacionalista. Excelente profesor, Gombau estableció contacto con aquellos jóvenes músicos, y a resultas de ello, empezó a hacer música atonal. Por la misma época, comenzaron a emerger otras corrientes, como la aleatoriedad o la música abierta, que redundaron en nuevas rupturas.

¿En qué medida fuimos asimilando tales primicias? Antes de responder a esta duda, partiré de un síntoma pesimista, en cierto modo rei-

[2] *Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Luis de Pablo, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Fernando Ember y Luis Campodónico.*

terado. A diferencia de lo que sucede en otras naciones golpeadas por la Historia –y que, como Alemania o Austria, reparan con mayor rapidez su tejido musical–, España se exhibe como un país muy periférico, contumaz en su casticismo, empecinado en una insensatez neurótica que dura siglos. A todas luces, el problema de la música culta española es que demanda una cohesión que nunca existió. Ciertamente, en nuestro país prosperan fenómenos musicales bien localizados: el flamenco forma una cultura que en Andalucía se asume desde la niñez, en el Levante mucha gente interpreta música y una similar afición se exterioriza en la actividad coral del País Vasco. Pero eso no basta. Pensemos que, al igual que sucede con el flamenco en su territorio, en la Viena de Mozart se vivía de forma unánime la expresión musical. La diferencia entre un genio y un aficionado era de intensidad: el conde que le encargaba unos cuartetos a Haydn, los compraba para luego ejecutarlos por sí mismo. De ahí que, en los lugares donde la música culta permanece activa, el público que asiste a los conciertos corresponda, en diverso grado, a ese mismo patrón.

Por desgracia, la música clásica, entendida como espectáculo, sufre una crisis de largos alcances. El espectador mayoritario ya no sabe tocar un instrumento, y por consiguiente, tampoco sabe distinguir por qué es mejor o peor una determinada pieza. Por regla general, se aísla en su propia pasividad. En el mejor de los casos, cuando es culto e informado, admira el fenómeno desde fuera, como algo que es propio de profesionales. A otro nivel, detectamos esta misma crisis en algunas composiciones herederas de la vanguardia: cada vez menos virulentas, menos abstractas, con un templado lenguaje que, no obstante, le sigue pareciendo al público una rareza.

Nótese que esta reticencia en torno a la música contemporánea conlleva un tópico: el de que se precisa entender sus claves. Aunque suele aparecer a menudo, sobra este planteamiento. Cuando una obra llega al público de forma lúdica, el disfrute está casi asegurado. Subrayo esta idea central: hay que desbloquear el acceso. En Francia hay talleres de sensibilización que practican esta idea. Y con todo, resulta demasiado frustrante que no lleguemos a transmitir al público las claves de una pieza moderna. Por supuesto, no insisto en que una determinada obra actual tenga que gustar, pues ello depende de un proceso selectivo que también afecta a otro tipo de creaciones. Al fin y al cabo, tampoco podríamos soportar la escucha de todos los valses. La historia ya se ha encargado de filtrar los más inspirados, que son los de la familia Strauss.

Señalo esta zona de confluencia entre lo contemporáneo y las inclinaciones personales porque, en otro sentido, revela procesos de identificación. En esta línea, hay casos tan singulares como el de Frank Zappa, rockero norteamericano y típico producto de un país que tiene el privilegio de pensar que está inventando el mundo. Sin complejo alguno, Zappa decide que Edgard Varèse le gusta antes que el rock, y que además le gusta de la misma manera: no analíticamente. Le entiendo bien. Cuando era adolescente, me fascinaba Stockhausen. A decir verdad, no comprendía su música, pero ésta me seducía. Con el paso del tiempo, he conseguido descifrar sus estructuras seriales, pero eso no mejora el entusiasmo que me provoca este compositor. Lo mismo advierto en otros autores cuya obra descubrí siendo muy joven y que me dispongo a citar.

Mi referencia, a esa edad, era la generación de Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y Carmelo Bernaola. La valentía de aquel grupo me parecía enormemente atractiva. Movidos por la inquietud propia de aquellos años, recurrían a la electrónica e incluso coqueteaban con la *performance*. De otra parte, también compusieron bandas sonoras muy sugestivas. Los ejemplos podrían multiplicarse en este campo. Recuerdo que ví cuatro veces *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice, movido por la soberbia partitura de Luis de Pablo. Aunque en su faceta de compositor culto ha ido mucho más lejos que en la fílmica, Antón García Abril también acumula una copiosa experiencia en este área. Coincidimos no hace mucho en un jurado, y hablé con él sobre su trabajo en *Los tramposos* (1959), de Pedro Lazaga. Me comentó que procuraba seguir la línea de los compositores que participaron en el cine italiano de los cincuenta. Esto es algo que, en efecto, se advierte en la cinta de Lazaga, cuya música me parece asombrosa por su vitalidad y asimismo por su ambición. El influjo italiano también afectó a Bernaola, discípulo en estas lides de Francesco Lavagnino. El propio Carmelo hablaba de la rivalidad entre los *lavagninistas* y los *rotistas*, o partidarios de Nino Rota. Con todo, pese a que los compositores españoles que hicieron música de cine en aquel periodo concedían importancia a ese oficio, su ánimo fue erosionándose y al final pensaron que no era tan gratificante. El cine supuso una buena salida económica, pero no permitía colmar ambiciones creativas del modo que se intuía en maestros como Rota.

Se puede decir que el ejemplo de estos músicos fue substancial para los compositores de mi generación. ¿Dónde situar, con esta certeza, mi

trayectoria personal? En lo efectivo, cuando empecé a recibir clases de Luis de Pablo, ya me consideraba alumno suyo desde años antes. Fue un privilegio, y lo mismo puedo decir de otros contactos con Bernaola o Halffter. Me permito aquí un cierto contrasentido: es obvio que el autodidactismo ha sido la única cátedra válida en la creación del siglo XX –Stravinsky, Schoenberg o el propio Luis de Pablo son autodidactas–, y sin embargo, compartir experiencias con aquel grupo de maestros fue enormemente enriquecedor.

Una constante de buena parte de estos creadores es la necesidad de explicar su música. No olvidemos que en la escuela de Darmstadt las clases de composición fueron sustituidas por clases de análisis. Este hecho queda ligado a otros igualmente significativos: los conciertos se hicieron historicistas y los programas de mano se tornaron guías instructivas y detalladas. Es triste, porque todo eso significa que el público pierde las claves de aquello que va a encontrar en la sala de conciertos. Seguramente, es un proceso inevitable.

No censuraré este desconocimiento, pues todos carecemos de instrucción en determinadas materias. Asunto distinto es que el desorientado pretenda estar orgulloso de su ignorancia. En nuestro país –y durante demasiado tiempo– hemos padecido esa soberbia peculiar del analfabeto.

Otro inciso confirmará lo dicho. En la actualidad, determinar las zarzuelas de alta calidad implica bastante erudición. No es difícil razonar esta complejidad. Entre otras cosas, porque la abundancia de títulos es desmedida. El público de la época, encantado de no saber y cargado de razones, favoreció que proliferasen como setas los espectáculos teatrales de bajo nivel. En clave biológica, hay una lectura posible en los más de cinco mil títulos que custodia la Sociedad de Autores: entender que la zarzuela asumió una estrategia reproductiva. La propagación masiva favorece que algún espermatozoide alcance su meta. Por desgracia, un determinado tipo de audiencia es quien vino a sustentar dicho exceso.

Frente a esta desorientación, y con ánimo divulgativo, hay en nuestra historia casos muy sorprendentes de iniciativa política. Esta peculiaridad puede ejemplificarse a partir de quien fue director de Bellas Artes en los años cincuenta, Luis González Robles, promotor de nuestra vanguardia pictórica en su difusión internacional. Aunque era un decidido franquista, logró exportar a nuestros creadores –Saura, Chillida, Oteiza...– con una eficacia que posiblemente no se ha vuelto a

repetir. Y es éste un hecho paradójico, porque se da en un periodo dictatorial: un agujero negro que nadie desea salvar. No obstante, hay lecciones que extraer, pues este personaje aprovechó el afán aperturista de aquel momento y obtuvo un buen resultado.

En el contexto democrático, nos enfrentamos a otros retos que también exigen respuesta en el campo de la difusión. La diferencia es que, esta vez, las soluciones deben ser colectivas. Desde ese plano, resulta difícil juzgar a los políticos. Tienen las mejores intenciones, pero escuchan la voz de la opinión y hacen lo que creen que ésta les demanda. Por sentido común, no podemos pedir a nuestros gestores un suicidio en el campo de la proyección pública, y tampoco cabe exigirles un perfil de déspotas ilustrados, al estilo francés. Pese a ello, no estoy totalmente en contra de esta última tradición, porque nueve años pasados en Francia me llevaron a comprobar que las grandes instituciones terminan modificando el panorama[3]. En todo caso, España carece de un Estado ilustrado y también de un modelo de liberalismo económico que convierta a los millonarios en mecenas.

Partiendo de este diagnóstico, podremos calibrar las posibilidades de una institución como el CDMC. A expensas de su crecimiento, este centro puede ser lo que se quiera que sea: el problema consiste en definir colectivamente las necesidades del sector para que sean asumidas como una política cultural por parte del Gobierno. España ya no es el país *tutelable* que era hace treinta años. Ahora debemos cumplir unos parámetros sociales muy complejos. Por ejemplo, el equivalente del CDMC en Francia es cien veces mayor. Y, desde luego, nuestro país no es cien veces inferior al vecino. Pero aunque nos abstraigamos de este asunto, sucede que hay cuestiones que no cabe solucionar mediante la acción política.

Por ejemplo, no es de recibo que carezcamos de editoriales musicales de importancia. Aclararé que las editoriales –empresas privadas por definición– no sólo imprimen las partituras; también promocionan a un compositor del modo en que lo hacen con los escritores sus editores literarios. Por consiguiente, carecer de editoriales musicales equivale a no disponer de productoras de cine, galerías de arte o sellos editores. Podría abundar en la casuística de grandes compositores que publican en el extranjero. Luis de Pablo lo hace en Milán. Cristóbal Halffter y

[3] *Fernández Guerra se trasladó a París en 1989, y allí entró en contacto con grupos musicales como la asociación* L'Instant Donné, *con la cual estrenó dos de sus composiciones,* Espace Brisé *(1994) y* Regard perdu dans L *(1995).*

Mauricio Sotelo, en Viena. El extraordinario Paco Guerrero, a quien tenemos que defender a título póstumo, en la milanesa Edizioni Suvini e Zerboni. Incluso el propio Falla tiene la mayor parte de su obra publicada en la londinense Chester. Ahora bien, ¿existe remedio para esta dispersión? Como ya dije, es difícil ayudar desde el sector público a las editoriales españolas –algo se hace en Cataluña y Valencia–, precisamente porque las editoriales de Estado –así se demostró en los países del Este– no son creíbles en el marco promocional. Incluso Finlandia, el milagro musical más importante de Europa, sufre un problema similar. Sus autores tienen tanto éxito que la sobreproducción no puede ser asumida por ninguna editorial finlandesa eficaz. De hecho, figuras de éxito como Kaija Saariaho, Magnus Lindberg y Esa Pekka-Salonen editan en el exterior.

Cierto es que, pese a la carencia de elementos sensibles, la normalización de nuestra vida social, polititica y económica ha permitido que, por primera vez en siglos, dialoguen de forma no traumática varias generaciones de músicos. Con posterioridad a la generación áurea de Luis de Pablo, Halffter, Bernaola y Agustín González Acilu, tenemos otra, ligada al surgimiento del minimalismo, y de la cual forman parte Tomás Marco, Carlos Cruz de Castro y Carles Santos. José Manuel López López se acerca a mi franja generacional, donde hallamos a José Luis Turina, Alfredo Aracil, José Ramón Encinar y Paco Guerrero. Y a continuación, entre José María Sánchez Verdú y Jesús Rueda, la nueva hornada incluye a David del Puerto, Jesús Torres y Mauricio Sotelo (Casi sobra decirlo: la cita a vuelapluma es injusta y esconde multitud de referencias.)

Tras el más joven de todos citados, Sánchez Verdú – gran compositor galardonado con el Premio Nacional–, prospera una nebulosa de creadores extraordinariamente rica. En ese marco novedoso es donde se inscribe la actividad del CDMC. Esta institución nació en 1983, de la mano de Luis de Pablo, tras la victoria socialista del 82. Durante aquella década, emergieron muchas otras entidades que ahora definen nuestro panorama musical. Además de este centro, se fundaron la Joven Orquesta Nacional de España, la primera gran red de auditorios y el Festival de Alicante. Luis había trabajado cómodamente con mecenas privados, pero sus dificultades con la Administración fueron considerables: al fin, dimitió y volvió a la composición. En 1985 retomó el proyecto Tomás Marco, quien dio al centro una firme estructura institucional. De hecho, el pre-CDMC era un ente externo que se

financiaba mediante una subvención, y con Marco se convirtió en una unidad orgánica del Ministerio, asignada a los presupuestos. Desde entonces hasta ahora, han pasado muchísimas cosas, pero hay un detalle constante: el centro siempre ha estado dirigido por compositores, lo cual es un síntoma de que somos parte del problema que queremos resolver. Todos hemos golpeado con nuestra cabeza contra el muro de la rigidez administrativa, sin haber conseguido hacer marca. Por fortuna, el actual equipo legislativo, consciente de las necesidades que se nos plantean, ha entendido que es indispensable darle un nuevo impulso a la institución.



Niza, 1972



Barcelona, 2005

Insinuaciones, consejos y melancolías

Luis Suñén[1]

Nos han enseñado que toda música es buena por el sólo hecho de ser música. Frente a esta convención, alguien que se atreva a negar las virtudes de, digamos, Mendelssohn, provocará vehementes suspicacias. De algún modo, a diferencia de lo que sucede en las artes plásticas y la literatura, el mundo musical acarrea una serie de tópicos que limitan la posibilidad de opinar con total libertad. Parece que la música es un lenguaje que debemos dominar antes de expresar un juicio. Elevado a la categoría de fetiche, este encasillamiento choca con posturas más saludables, que permiten tirar del hilo individual. Acá viene a cuento la iniciación como melómano de un amigo más joven que yo, a quien se le reveló el arte sonoro en vocación tardía. Seguir un aprendizaje desordenado le lleva a conducirse sólo por el placer. Y claro, ello le causa mala conciencia, porque tiene la percepción de que empieza por donde no debe. Mi amigo se ha estudiado antes las sinfonías de Sibelius que las de Beethoven, y no olvidará jamás la primera vez que escuchó a David Oistrakh. En rigor, esa desconfianza que le asalta tiene que ver con una línea divisoria firmemente implantada: la que distancia al conocedor del resto de los mortales. Pero ésta es una demarcación artificial, cuyo efecto más pernicioso es el de obstaculizar el acceso a un dominio tan fascinante como variado en sus posibilidades. Sobre este plano y sin salir del siglo XX, el repertorio por disfrutar incluye voces enormemente diversas. Desde Messiaen, autor de esa mezcla de lo cósmico, lo espiritual y lo amoroso que es la sinfonía *Turangalîla*, hasta el gran Richard Strauss. (Permítanme una digresión, pues la cita de este último me trae a la memoria lo que afirmaba una amiga mía, durante una charla de sobremesa: «No me digas que Strauss no es el mejor compositor del siglo XX». A su modo de ver,

[1] *Escritor y periodista musical español. Director de la revista* Scherzo *y responsable del programa* Juego de espejos*, en Radio Clásica de RNE. Crítico de música culta en el diario* El País. *Las declaraciones aquí transcritas forman parte de una entrevista realizada el 1 de enero de 2006.*

Strauss nos cambia de siglo con mayor naturalidad que ningún otro músico. Para persuadirnos de su aventura, nos sitúa en el límite expresivo –según lo demuestra en *Elektra* y *Salomé*– pero sin obligarnos a perder pie).

No por casualidad, España acarrea en esta asignatura un lastre del cual, afortunadamente, van librándose las nuevas generaciones. Conviene no olvidarlo: en los años cincuenta, aquí se pateaban las obras de Béla Bartók, e incluso Stravinsky era recibido como una rareza. En contraste, hoy disponemos de proyectos muy dignos con la idea de popularizar la música clásica. En su mayoría, las orquestas españolas ofrecen programaciones paralelas destinadas a jóvenes y niños. Si bien se mira, aquí radica un punto de sumo interés, pues el negocio cultural depende de la renovación del público. Enfatizando dicha necesidad, un director que se aplica a este afán es Josep Pons. Como titular de la Orquesta Nacional de España, programa sus temporadas con un hilo conductor: en esta última, por ejemplo, nos propone las relaciones entre la música y el mito.

Dentro de este marco sugerente, ya sabemos que los atributos del buen divulgador fueron personificados por Leonard Bernstein, grandísimo músico, referencia inexcusable de la cultura de nuestro tiempo. Pero Bernstein sólo ha habido uno, y ello inclina mi reflexión del lado del realismo. Sin duda, otro buen referente es Michael Tilson Thomas, estupendo comunicador y titular de la Orquesta Sinfónica de San Francisco. En una ciudad tan activa como aquélla, Tilson Thomas promueve ciclos para jóvenes y programas educativos. Como él mismo señala, intenta con ello atraer a un público que probablemente nunca ha escuchado antes a una orquesta. Al frente de la Filarmónica de Los Ángeles, Esa-Pekka Salonen pretende algo similar. Repasando su agenda, lo encontramos empeñado en acercar hasta la sala de conciertos a minorías étnicas y a jóvenes que viven una cierta marginación. Por fortuna, en España empiezan a abordarse iniciativas que siguen el mismo trayecto, hasta cierto punto pedagógico. Según manda el buen criterio, apoyarlas es una obligación principal de los poderes públicos

En otro sentido, esta necesidad divulgadora comprende iniciativas como el diseño de un organismo de difusión internacional de nuestra música. Y mucho ojo, porque para difundir la obra de un compositor español no basta con interpretarla en dos o tres sedes del Instituto Cervantes. En rigor, necesitamos que esa obra figure en las mismas programaciones donde hallamos a Mark Anthony Turnage o a Wolfgang Riehm. Sólo esta vía nos permitirá estar a la altura musical de otros

países y, en justicia, a la altura de lo que en este momento ofrecen nuestros creadores.

Algo tiene que decir al respecto la prensa. En la última convocatoria de los premios Midem, el éxito de Bebe, la cantante pop española, tuvo su consecuente trascendencia mediática. Pero fue ésta una notoriedad muchísimo más vigorosa que la obtenida por Jordi Savall, cuyo registro *Don Quijote de la Mancha. Romances y músicas* triunfó en dos substanciales categorías de los Midem Classical Awards: música antigua y disco del año. Esta desigualdad de trato permite reflexionar sobre la actitud de los medios, en particular los audiovisuales. Luego volveré sobre ello. Adelanto una excepción, y es que no aplico este juicio a los periódicos, que sí suelen dedicar un espacio a la música clásica, tanto en los suplementos como en sus páginas de cultura y espectáculos. Cabría argumentar que incluso es mejorable el tratamiento en la prensa escrita. Lo creo: se podría hacer más. Pero no me negarán que algo vamos mejorando.

Tampoco abundan hoy en España los intelectuales interesados por la cuestión. Haciendo memoria, hallaremos singularidades notables, como Antonio Muñoz Molina, que le dedica inteligentes páginas a la música culta. De vez en cuando, también escribe sobre el tema Félix de Azúa (Por cierto, a estas alturas, da un poco de vergüenza la polémica que mantuvo con Sánchez Verdú en torno a la pertinencia de Schoenberg[2]). Y no hay muchos más. Tan menguado panorama me

[2] *En su artículo «Sólo quiero lo mejor para ti» (*El País, *10-11-2005), Félix de Azúa evalúa la cuestión del siguiente modo: «Lo cierto es que Shostakovich está cada vez más presente en la vida musical, en tanto que Schoenberg se mantiene donde siempre estuvo, con la exigua minoría de expertos. Y se le están muriendo los suscriptores. La paradoja sobre el valor de las obras de arte es que éste parece no depender del público, pero, ¿es en verdad posible que una obra de arte sea extraordinariamente valiosa, aunque nadie o muy poca gente quiera oírla, verla o leerla? Quienes afirman, por ejemplo, que la música de Schoenberg es fundamental y en cambio otra más popular como la de Stravinsky, es trivial o incluso «mala» (así lo afirma Theodor W. Adorno, modelo de los defensores de Schoenberg), ¿no están diciendo, en realidad, otra cosa? (...) Esta inacabable disputa es inútil. Juzgue lo que quiera el experto, en el caso de la música (como en el del teatro) quien decide es el público porque la música es un espectáculo. De modo que Gershwin, Britten, Prokofiev o Janáček seguirán sonando en las salas de concierto, pero Schoenberg (utilizo su nombre como metáfora) cada vez menos». Tras comprobar las reacciones al citado artículo, Azúa reaviva la polémica en «Triste atraso de los avanzados» (*El País, *10-12-2005): «Hay asuntos que, en cuanto se tocan (la madre, la patria, la Virgen del Pilar, Schoenberg), hacen brotar a los defensores del honor perdido como setas en otoño. (...) Más interesante era la carta de J. M. Sánchez-Verdú, cuya tarjeta de presentación (profesor de Composición de la Robert-Schumann-Hochschule de Düsseldorf. Berlín. República Federal de Alemania) podía parecer la de una marquesa de Serafín a quien no conozca estas escuelas de la Alemania profunda. Sus argumentos, en cambio, eran interesantes porque componían el arquetipo del moderno prehistórico que todavía se agita en algunos ambientes detenidos en 1970».*

lleva a echar de menos a otros pensadores o escritores con una inquietud similar. Nunca olvidaré que uno de los mejores artículos que he leído en mi vida sobre *Fidelio*, de Beethoven, se publicó en el *Times Literary Supplement* y lo firmaba Edward Said, quien sabía de esto, y además mucho. Desde luego, algo semejante es impensable entre nosotros.

Agravando el problema, las salas de concierto locales programan poca música española (Citaré, como excepción, a la Orquesta de la Comunidad de Madrid y a la Residencia de Estudiantes). Quizá se piense que el nuestro es un repertorio con escaso atractivo. Y claro, cuesta aceptarlo a la vista de autores como Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga o Adolfo Salazar. A decir verdad, no sólo cuesta aceptarlo: hay que ir en contra de este desapego, porque hablamos, en primer lugar, de buena música, y por añadidura, de nuestro patrimonio cultural.

Generando una mala costumbre, los españoles hemos dado una importancia relativa a la música culta como espectáculo y como principio educativo. Por si ello no bastara, la fractura de la Guerra Civil perjudicó nuestro desarrollo musical e interrumpió una alentadora secuencia creativa. Con toda seguridad, de no haber marchado al exilio, Rodolfo Halffter y Roberto Gerhard hubieran sido buenos maestros para las generaciones posteriores. Halffter era dueño de un lenguaje esencializado y expresivo, que alcanza su decantación más rigurosa en piezas como los *Ocho tientos*. Por su lado, Gerhard, sin prescindir de guiños a lo popular, recurre a la serie dodecafónica como entramado formal. Aún sorprende la capacidad inventiva del grandísimo músico de Valls, que jamás se veía constreñido por falsilla alguna. Que una obra como *La Dueña* (1947) tardara 45 años en pisar las tablas desde su conclusión es una injusticia flagrante. Su estreno en 1992 puso de manifiesto las virtudes escénicas y musicales de esta pieza magistral. Elogiable como la mejor ópera española –o como una de las mejores del Reino Unido, junto a las de Britten–, puede figurar sin mengua entre las mayores de nuestro siglo.

Siguiendo el rastro de estos dos músicos, vale la pena revisar otros logros de la Generación del 27. No en vano, durante la República hubo un interés por popularizar la alta cultura y por lograr que ésta asumiera lo popular. Persuadidos de esta empresa, los compositores de dicha generación ofrecieron una música de gran atractivo, muy fina en el peor de los casos y excelente en el mejor. Así, la obra de Ernesto Halff-

ter nos sitúa en un ámbito de intereses estéticos en el cual se advierte el gusto por la estilización de lo popular, por su transposición culta.

Despojado de connotaciones peyorativas, nuestro nacionalismo musical también dispone de hallazgos luminosos. De todas formas, antes de la guerra ya existen figuras que modulan o evitan la fórmula nacionalista. Pienso en Gerhard y en Joaquín Homs. Igualmente, se aparta de dicho modelo Federico Mompou. Desde una distinta postura, Rodolfo Halffter va evolucionando con una cambiante inspiración. Otro notable creador, Gerardo Gombau, parte asimismo de la música tradicional y, al final, asimila lo que están haciendo sus discípulos.

El nacionalismo y las formas neoclásicas encuentran una meridiana plasmación en Joaquín Rodrigo. Guste más o menos, el *Concierto de Aranjuez* supone un éxito para el compositor e identifica, sin asomo de duda, a la música española. Evidentemente, su fama es tan acentuada que quizá haya supuesto una cierta losa para otras creaciones. Me limito a recordar el *Concertino* de Salvador Bacarisse, no inferior a la obra de Rodrigo y, sin embargo, menos escuchado.

Es una lástima que al espectador español le cueste algo más reconocerse en la música contemporánea. Ya no caben prejuicios al respecto: pasamos por un momento en el que tomar toda clase de elementos expresivos, sin renunciar a ningún lenguaje, no es una forma de posmodernidad, sino una afirmación de la propia música. Además, cuando se sabe difundir, la oferta contemporánea tiene su público. Por esta vía, los conciertos del CDMC demuestran que en ella hay tal variedad que resulta difícil aburrirse. Para que conste, añado aquí a los autores que hoy componen a favor del espectador medio, probablemente no con intención de agradar, sino simplemente porque así se expresan tal y como son.

En rigor, este uso de un lenguaje convencional puede ser bueno o malo. He aquí a dos músicos que caen del lado menos interesante: Tavener y Pärt; con sus levísimas modulaciones, sus cantilenas, sus reiteraciones y sus evocaciones del canto ortodoxo el primero y su anacronismo minimalizado el otro. (En Tavener, además, el tópico se agota en sí mismo. Lo escribí en otra ocasión: estos son los riesgos de lo fácil cuando pretende, además, ser trascendente. Por desgracia, a la inteligencia la sustituyen acá los sentidos, y al placer de la indagación, el goce más inmediato.)

Pero volvamos al meollo del asunto. Para lograr la difusión en la que vengo insistiendo, es necesario, en primer término, explicar que la

música española actual es muy importante. Si entra en las programaciones, el público comprobará el atractivo de autores como Jesús Rueda y David del Puerto. Disfrutará también de la gran música de veteranos como Luis de Pablo y Cristóbal Halffter, que además no plantea atroces problemas de comprensión. Por su estilo compositivo, Antón García Abril gustará asimismo a la audiencia tradicional, menos familiarizada con los lenguajes transgresores.

Como se sabe, nuestra Generación del 51 evolucionó a partir de las duras posiciones de Darmstadt. De hecho, incluso Pierre Boulez, uno de los que más dogmatizó en aquel tiempo, se ofrece hoy como un compositor que no es tan difícil e inaccesible. Poco a poco, han surgido propuestas más cercanas. Y merecen ese adjetivo a pesar de que tienen un anclaje teórico en aquella escuela. No me olvido de Henze, quien rompe bien pronto con dichos principios y vuelve a la tradición. Y tampoco olvido a Luigi Nono y a Berio, dos compositores que evolucionan a partir de aquellos presupuestos. Pienso asimismo en un creador heterodoxo y fascinante como Mauricio Kagel, que nos muestra la validez de su lenguaje tras el paso de un tiempo que ha ido dejando huella en esos primeros oyentes que hoy ceden paso a otros nuevos.

Por seguir en una línea positiva, subrayaré que el mercado fonográfico se comporta cada vez mejor con nuestra música. El progreso resulta evidente. Tras aquella magnífica etapa que protagonizó la casa Hispavox en los años sesenta, sobrevino un periodo muy oscuro. Pero el tono se ha recuperado, y en la actualidad, cuento no menos de doce casas discográficas en España. Graban música antigua, que ha sido la gran revitalizadora del disco en muchos países, y también registran la obra de autores modernos. En este quehacer, sirve de gran ayuda el patrocinio de instituciones públicas y privadas. Es, por ejemplo, el caso del sello Almaviva, cuya colección *Documentos sonoros del patrimonio musical de Andalucía* fue promovida por el Centro de Documentación Musical de esta comunidad autónoma. De modo similar, el homenaje savalliano al *Quijote* es un registro patrocinado por la Comunidad de Madrid. Con anterioridad, Savall ya había obtenido apoyos de la Generalitat catalana. El mismo elogio debe recaer en la Fundación Caja Madrid, patrocinadora de proyectos discográficos que van desde un ciclo zarzuelístico hasta un próximo CD con obras de Arriaga. A todas luces, la cita de ejemplos es incompleta, pero da idea de cómo anda el panorama.

Respecto a la prensa, ya dije que salvo a los diarios de la indiferencia a la hora de tratar la música culta. Sería difícil sostener lo mismo

en torno a las televisiones. Mencionaré dos hechos elocuentes. Cuando por fin TVE decide programar una ópera, éste nos parece el gran acontecimiento del año. Aún más, ni siquiera el concierto semanal de la orquesta sinfónica de la casa se retransmite en directo. En contraste, disponemos de una de las mejores emisoras de música culta del mundo, Radio Clásica. En ella, hay una adecuación total entre el presupuesto que la sostiene y los logros conseguidos. No sólo emite estupendos programas; también difunde conciertos formidables. Esta excelente toma de posición (aunque sea por vía radiofónica) me lleva a calibrar la posibilidad de un buen diálogo entre el mundo clásico y la pequeña pantalla.

La comunicación televisiva de la música culta implica, en primer lugar, el grado de modernidad indispensable para evitar el apolillamiento y las connotaciones más o menos caducas. Lo ha entendido muy bien el canal francés Mezzo Classic Jazz TV. Tras una importante zozobra económica, esta cadena varió sus contenidos, encargó a Peter Gabriel la composición de nuevas sintonías y contrató al diseñador Philippe Starck para que idease el grafismo, las cortinillas y el logotipo corporativos. Con todo ello, Mezzo ha adquirido un *glamour* del que carecía. Y claro, esta novedad en el tratamiento es substancial para difundir la música clásica. Al igual que Mezzo acomoda a su oferta a la danza y los video-clips jazzísticos, podemos imaginar qué sensación tan distinta ofrecerían los músicos de una orquesta si actuasen sin chaqué.

Mucho más saludable, si se quiere, es la situación de las revistas musicales. *Scherzo* forma parte del jurado de los Midem Classical Awards, en el cual participan las publicaciones más importantes en este campo[3]. Gracias a esta circunstancia, hace bien poco he podido debatir sobre nuestro sector editorial con otros colegas. La conclusión fue positiva: éste es un buen momento para las revistas especializadas. Dos vertientes centran el interés de estas publicaciones: la que atiende al disco y la que atiende a la música en general. Y resulta obvio que si el mercado fonográfico entra en crisis, hemos de

[3] *Los medios especializados que forman dicho jurado son los siguientes:* Arts Magazine *(Reino Unido),* Crescendo *(Bélgica),* Fono Forum *(Alemania),* Gramofon *(Hungría),* Gramophone *(Reino Unido y Estados Unidos),* IAMA *(Reino Unido),* IMZ *(Austria),* Klassic.com *(Alemania),* Le Monde de la Musique *(Francia),* MDR-Figaro *(Alemania),* Musica *(Italia),* Musicchannel.cc *(Austria),* Music Manual *(Austria),* Musik & Theater *(Suiza),* Muzyka21 *(Polonia),* Pizzicato *(Luxemburgo),* Radio Clasique *(Francia),* Radio Klara *(Bélgica) y* Scherzo *(España).*

hacer algo para adelantarnos a ella. Situada frente a ese desafío, *Scherzo* procura un equilibrio entre la información y el análisis. Esta medida es importante, porque la actualidad pasa y el resto es algo que el aficionado va a tener siempre presente. No en vano, para la confección de cada dosier nos servimos del crecimiento, en cantidad y calidad, de los musicólogos españoles. Sobre esta base, ya cambió nuestra idea sobre los siglos XVIII y XIX, que no son el páramo musical que antaño creíamos. (Llevados por ese nuevo convencimiento, hemos diseñado un dosier para conmemorar los doscientos años de la muerte en Madrid del compositor y violonchelista italiano Luigi Boccherini, en febrero de 2005; y otro para rememorar el segundo centenario del nacimiento de Juan Crisóstomo de Arriaga, en enero de 2006).

Este espacio del dosier expresa nuestro interés por la creación local; un interés que sus protagonistas merecen sin reparo alguno: desde Ernesto Halffter a Joaquín Homs, sin olvidar a Gustavo Pittaluga, Gerardo Gombau o Martín y Soler. Con similar criterio, mientras existió la revista *Scherzo Piano*, dedicamos estudios mensuales a la obra pianística de autores como Jesús Rueda, David del Puerto y Antón García Abril.

Nuestras páginas conceden asimismo importancia a la educación musical. Nos interesa, en particular, la implementación de ideas educativas por parte de los gestores, pero sin acceder al campo de la pedagogía del modo en que lo hace esa estupenda revista que es *Doce notas*[4]. De otra parte y desde hace años, *Scherzo* busca el contacto con la audiencia que acude a los conciertos. Así lo acreditan la organización del Ciclo de Grandes Intérpretes o nuestra antigua implicación en el Festival Mozart de Madrid.

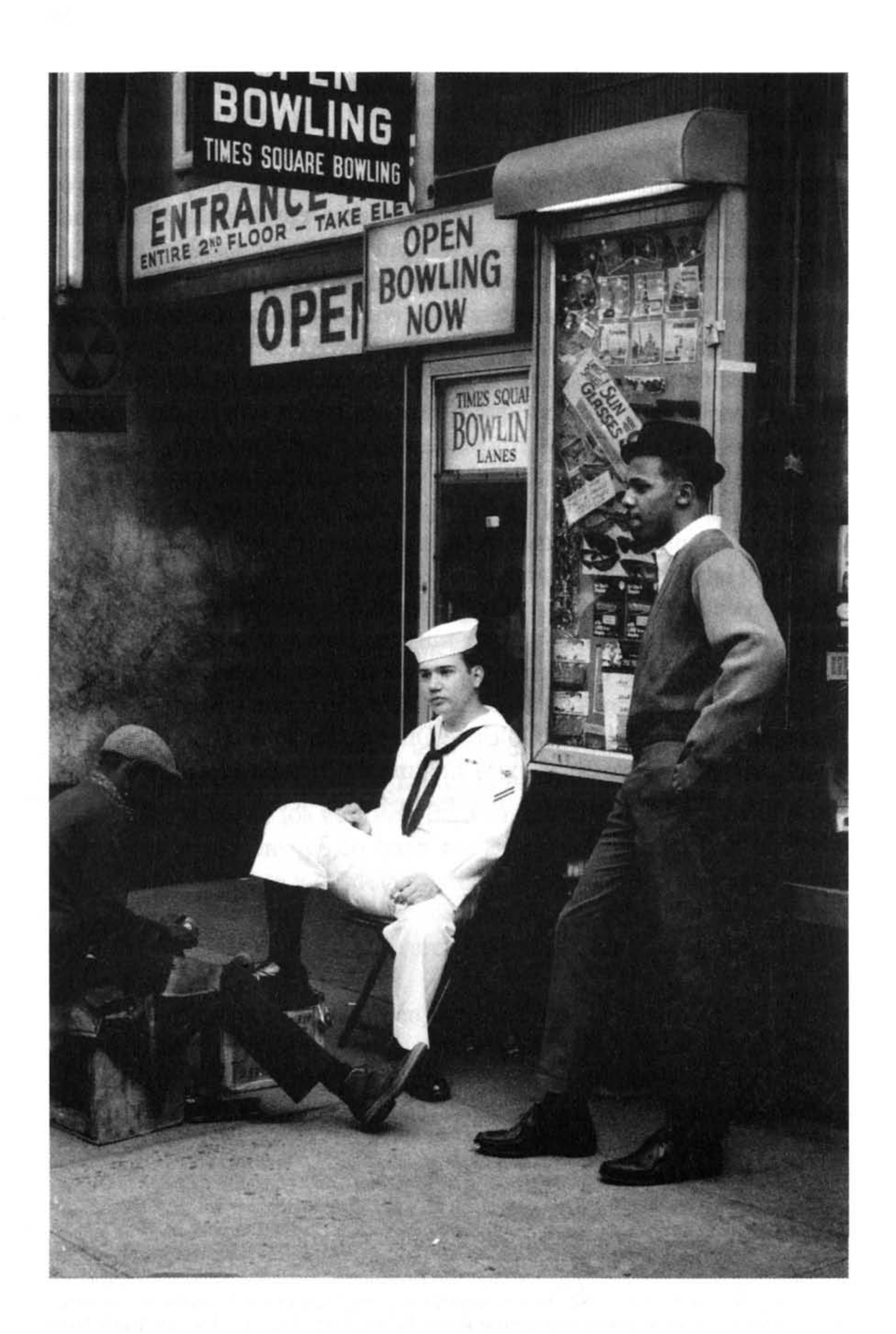
Como otras revistas, también establecemos la distinción de *Discos excepcionales*, concedida a las novedades fonográficas que, a juicio del crítico y de la dirección, presentan un gran interés artístico o son de absoluta referencia. No hay duda de que las compañías discográficas valoran este criterio orientador, pues lo reseñan en sus catálogos junto a otros sellos equivalentes: el «Editor's Choice» de la revista *Gramophone*, el «Diapason d'Or» de *Diapason* o el «Choc» de *Le Monde de la Musique*. A decir verdad, nos encanta premiar a un gran

[4] *Fundada en 1996 por Jorge Fernández Guerra en colaboración con la crítico de arte y editora Gloria Collado.*

disco de música española y es algo que hacemos en cuanto hay oportunidad de ello[5].

A favor de un nuevo público, capaz de disfrutar de estas novedades, importa desacralizar el mito de la música clásica para despejar nuevos caminos que conduzcan hasta ella. ¿Quieren ejemplos? Desde hace largo tiempo, valoro el jazz como una puerta de entrada magnífica a la música contemporánea. Quien oiga un disco John Coltrane entrará en dicho universo de una manera natural y provechosa. Lo mismo vale para Charles Mingus, un músico que transgrede todos los límites. A mí, escuchador habitual de obras clásicas, no me cuesta nada colocar a Mingus en la misma esfera que a quienes mejor han investigado en música durante los últimos cincuenta años. Oportunamente, las actuaciones de jazz figuran en la amplia oferta que podemos disfrutar en el South Bank Center de Londres. La mención de este espacio no es casual: el mismo público que asiste a un concierto clásico en el Royal Festival Hall, puede acercarse allí a tomar café o a visitar la librería y la tienda de discos, el pub o el restaurante. En definitiva, se trata de un lugar que atrae a la gente hasta la música. Dicho de otro modo, ahí se logra desmitificar el escenario. ¿O acaso un marco operístico no puede acoger manifestaciones de otro tipo? Este año viene a Madrid McCoy Tyner, el pianista del John Coltrane Quartet. Su actuación tendrá lugar en el café del Teatro Real, pero fácilmente llenaría la sala principal. ¿Por qué dudarlo? Al cabo, ésa es la mejor lección que hemos de extraer del South Bank.

[5] *Recientemente, han recibido este distintivo las* Obras para piano, *de Olallo Morales, interpretadas por Javier Perianes; la ópera* Don Quijote, *de Cristóbal Halffter, en la ejemplar grabación que ofreció la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la batuta de Pedro Halffter Caro; el disco compacto* The Trees Speak, *del guitarrista y compositor sevillano José María Gallardo del Rey; la grabación de las* Sinfonías nº 1 *y* 2 *y del* Viaje imaginario (in memoriam Francisco Guerrero), *de Jesús Rueda, a cargo de los directores Carlos Domínguez Nieto, Ernest Martínez Izquierdo y James MacMillan; la zarzuela* El dúo de La Africana, *de Fernández Caballero, grabada por Jesús López Cobos con la orquesta del Teatro Real; y el registro de tres piezas de Alfredo Aracil (*Adagio con variaciones, Tres imágenes de Francesca *y* Las voces de los ecos*) dirigidas, respectivamente, por Víctor Pablo Pérez, José Luis Temes y José Ramón Encinar.*



Nueva York, 1967

Francisco Guerrero y la moderna expresividad musical

Stefano Russomanno[1]

Reconozco que soy un entusiasta incurable de la producción de Paco Guerrero. Sin embargo, aunque su obra me tiene cautivo, no quisiera derivar las siguientes reflexiones hacia la monografía. En cualquier caso, a este interés particular debo sumar el que siento por otros compositores muy sólidos y de estética heterogénea, cuyo esfuerzo renueva, con permanencia y variedad, el panorama de la música española. José María Sánchez-Verdú, Alberto Posadas, Jesús Rueda y David del Puerto, entre otros, forman parte de esa buena cantera. Por supuesto, no todos pertenecen a la *vanguardia* (aunque en realidad, como luego explicaré, ésta se ha convertido en un concepto que debiéramos abandonar).

Es fácil reconocer que, aparte de esa calidad generacional, hay otras razones para el optimismo. A diferencia de lo dictado por algunos prejuicios, se verá que no es tan negativa la coyuntura española. De hecho, si comparamos el panorama local con el italiano, el primero no sale muy perjudicado. En algunos aspectos, incluso es mejor. Madrid, por ejemplo, dispone de dos o tres temporadas de música contemporánea, tan adecuadamente definidas como las del CDMC y *Musicadhoy.* Añádase otro dato, éste de orden práctico: la entrada para asistir a un concierto madrileño de una formación como el Cuarteto Arditti tiene un precio mínimo de cinco euros, a diferencia de lo que sucede en Italia, donde el precio por la misma actuación nunca será inferior a los treinta euros. Así, pues, aunque pueda ser cierto que otros países disponen de mayor oferta, no hemos de olvidar que ésta resulta allí menos accesible.

Partiendo de una situación menos benigna en el terreno musical, España ha experimentado una mejora indiscutible. Analizada desde

[1] *Musicólogo italiano, responsable de la sección de música clásica de* ABCD Las Artes y las Letras, *suplemento cultural del diario* ABC. *Las declaraciones aquí transcritas provienen de una entrevista realizada el 20 de enero de 2006.*

esta perspectiva, la menor audiencia de las obras vanguardistas no es el resultado una mala gestión, sino la secuela de este hecho evidente: nuestra civilización admite los derechos de la minoría, pero también asume las reglas de una economía de mercado, y según estas reglas, algo que le gusta a un público menor –una pieza de Xenakis, por caso– no puede tener el mismo alcance que algo que le guste a un gran auditorio. De otra parte, si bien los políticos entienden que su apoyo a las obras de nueva creación es una necesidad –lo impone la conciencia ciudadana–, no opino que esa ayuda institucional fomente un mayor entusiasmo hacia aquéllas. ¿Procede aquí una comparación con el caso francés? Quizá, pero tampoco creo que sea necesariamente positivo el modelo del país vecino, donde el apoyo se sitúa casi por encima de la calidad intrínseca de la producción.

Añadiré otra reticencia, y es que hay mucha música actual que me parece aburridísima. Con todo, leo constantes elogios sobre ella. Esto me lleva a pensar que, dentro del gremio de la musicología y aun en el de la crítica, se ha perdido algo que está ligado a la estética. El gusto, nada menos. Me explicaré: por lo común, se imponen hoy las categorías de la corrección política, de tal forma que llegan a escasear las opiniones comprometidas, inconformistas y fundamentadas. Frente a ese lugar común, pienso que la música contemporánea *también* debe ser atractiva y seductora. Obviamente, no hay soluciones maniqueas a la hora de cotejar la historia de la crítica con el criterio del público. Así, mientras que la obra de autores como Nono y Ligeti continúa gustando, hay compositores como Stockhausen que parecen destinados a desinflarse.

Como decía más arriba, convendría dejar atrás el concepto de vanguardia. La frontera real entre lo que es o no vanguardista jamás existió. Ha existido, en todo caso, una frontera académica y excluyente, asumida por una parte de lo que nosotros identificamos con el serialismo. Pero el serial es un método que ya empezó a entrar en crisis a mediados de los años cincuenta. Resulta fácil de comprobar que algunas obras de Boulez no son estrictamente seriales. Y sin embargo, es verdad que, sobre esta base, hubo una construcción conceptual de la vanguardia: un sistema muy fuerte desde el punto de vista doctrinal, apoyado en el pensamiento de Adorno y bien encajado en un concepto abstracto de la historia de la música. Como inventos teóricos, vanguardia y serialismo tienen un gran atractivo que justifica su dilatado funcionamiento. Claro que una cosa es la teoría y otra la realidad (concreta) del devenir musical.

Por paradoja, los cimientos teóricos de una determinada obra se vuelven, en este dominio que llamaremos vanguardista, más importantes que la obra misma. El comentario sobre la pieza es más interesante que la pieza en sí: reúne mayor atractivo e incluso parece que aquélla sirve como demostración del concepto teórico que la precede. Esto ocurre, en la actualidad, con Helmut Lachenmann. A todas luces, un compositor interesante, aunque a veces la escucha de su música resulte inaguantable. En realidad, el entusiasmo que veo reflejado en mucha gente por el quehacer de Lachenmann no depende de sus creaciones sino de lo que éstas implican: los valores que defienden y que luego, durante la audición, ya no encuentro. Al comentar en *Scherzo* la versión discográfica de *Reigen seliger Geister*, firmada por el Cuarteto Diottima, escribí que Lachenmann confunde la modernidad con el modernismo. Para él, una obra de arte no es algo a disfrutar sino un ejercicio de mortificación en pos de una comprensión más avanzada y superior. Más que en hacer su propia música –dije entonces–, Lachenmann parece empeñado en hacer la música que él considera que el oyente necesita. En todo caso, y cada vez más, me parece un sobreviviente de un debate estético que no tiene razón de ser.

Pese a su difícil definición, prefiero aproximarme al fenómeno de la música que encuentra apoyo en procedimientos y valores científicos. Hay una idea de ciencia, por ejemplo en Xenakis, que plantea distintas metáforas para acercarse al hecho musical, y que incluso inventa paradigmas como la utilización del *glissando* casi de una manera estructural. Si bien ello permite la creación de objetos sonoros realmente nuevos, la mayor parte de la producción musical fundamentada en la ciencia a lo largo de la segunda mitad del siglo XX no ha incidido de forma substancial en nuestra idea de vanguardia. Por supuesto, hay logros puntuales de gran música, pero no podemos determinar que estos hallazgos sean el resultado de una perspectiva científica o de una utilización de procedimientos científicos.

Todo ello nos devuelve al camino de Francisco Guerrero. Citaré una frase del compositor que resume sus ideales: «Quiero construir la música como está construido un árbol». A partir de esta afirmación, podemos sostener que la obra de Guerrero es de tal intensidad que parece dominar un espacio físico. Tan maciza y concreta como puedan serlo un árbol o una montaña. De inmediato, se advierte cómo le fascinaba al compositor ese logro de la naturaleza; la creación de formas complejas, sugerentes e inteligibles en su medida estructural. Sirva

esta clave de lectura: podemos captar la visión de ese árbol aunque se nos escape el diseño particular de cada hoja. Parecida significación reviste la música de este autor, cuya riqueza de detalles se subordina a un método global.

El empleo de ese tipo de metáforas me lleva a distinguir dos actitudes musicales con relación a la naturaleza. La primera es con claridad *naïvef*, y la ha desarrollado de forma interesante Messiaen: se trata de reproducir lo que el compositor oye en el medio natural (el canto del pájaro, el ambiente donde éste habita...). La segunda postura nace con la bioacústica y persigue el análisis de determinados parámetros sonoros, sin caer en la imitación directa. Al final, la actitud que mejor llama la atención es la primera. No obstante, conviene resaltar que muchos bioacústicos han empezado a estudiar el modo en que los sonidos biológicos interactúan. Por poner un caso, en un coro de ranas, los batracios no croan de manera aislada y tampoco forman una polifonía. En realidad, cada rana procura atraer a una pareja, y por eso busca una determinada frecuencia para hacerse escuchar sin entrar en conflicto con sus congéneres. Lo mismo sucede con el canto de los pájaros: modifican sus trinos en un sistema flexible, cuya frecuencia puede variar de acuerdo con otros focos de sonido. En cierto modo, cada animal busca su nicho en una catedral sonora, creando un biosistema mucho más amplio. A partir de este análisis científico, la gran imagen que podemos descubrir es la que presenta a la música como un sistema de relaciones y no como una serie de parámetros fijos (melodía, armonía...).

Al analizar su trayectoria en anteriores oportunidades, he insistido en que el objetivo de Guerrero era conseguir algo parecido a las formas naturales. Con rigor matemático y una sensibilidad a flor de piel, diseñaba una densa articulación textural, polifónica y métrica. La suya es una obra en la cual hay pliegues, rugosidades que funcionan como un sistema[2]. Visto con perspectiva histórica, este fenómeno de la rugosidad en la creación contemporánea proporciona pautas para analizar de otro modo la música del pasado. Sin duda, el *bel canto* es rugoso. La melodía en sí misma es una rugosidad.

A partir de este modelo retrospectivo, podemos creer que la función del arte consiste en reactualizar metáforas preexistentes; fórmulas

[2] *En parte, estas reflexiones tienen su raíz en dos artículos de Russomanno que salieron a colación durante la entrevista:«Zayin, el espejo vital de Francisco Guerrero» (2001) y «Guerreros de Valencia» (2005), publicados en el suplemento cultural de* ABC.

acaso eternas, cercanas a los arquetipos que definieron Jung o Mircea Eliade. Hay en este campo dos paradigmas fascinantes: por un lado, el de la geometría euclidiana, cuyo valor quizá sea más acusado a partir del pitagorismo; y por otro, el de la línea no recta o zigzagueante –la rugosidad– que nos comunica, por ejemplo, con el barroco. En este proceso de reactualización, la melodía también adquiere un cariz nuevo cuando es vista como línea rugosa.

En la música de Guerrero hallamos principios procedentes de la geometría fractal (esto es, modelos matemáticos para la descripción de objetos y fenómenos naturales regulados por comportamientos caóticos y complejos) y una utilización sistemática de la microinterválica. El uso de la lógica combinatoria y de los fractales le sirvió al compositor para trasladar al dominio de los sonidos esa rugosidad característica de la materia viva: la multiplicidad de la pulsación orgánica. En su caso, este método matemático fue concertado con desenvoltura a la hora de armonizar los grosores y los flujos energéticos que son propios de la materia sonora. Con todo, pese a la fuerza que irradian esas partituras, no ha sido éste el único ejemplo de empleo de fractales en la música contemporánea. La regularidad –de orden complejo, se entiende– ha servido para diseñar numerosas propuestas, que van desde el minimalismo hasta la New Age. Un inciso antes de abandonar el asunto: es cierto que Guerrero empleó los fractales a un nivel metodológico y estructural. Así, como principio inicial de fractalidad, podía tomar una fuga de *El arte de la fuga* de Bach. En cambio, este mismo recurso, en manos de otros compositores, ofrece resultados completamente distintos. Por decirlo con sencillez, nos hallamos, una vez más, ante metáforas que remiten a un determinado modo de ver la música. Ideas, en fin, que el músico aplica con libertad imaginativa y que nos impiden concluir si el beneficio proviene de la referencia simbólica o del saber científico.

A partir de esa inspiración arquetípica, hallo casos tan singulares como el de la austriaca Olga Neuwirth, quien define un universo sonoro alucinado y más bien siniestro, coloreado con tintes de humor negro. La electrónica y los instrumentos tradicionales –distorsionados por medio de técnicas no convencionales– le sirven para plantear una fenomenología acústica de lo terrorífico. Hay en Neuwirth una actualización del ruido como elemento tenebroso, afincado en nuestra cultura. No en vano, el imaginario occidental está surcado por estas sonoridades. Cuando Hansel y Gretel se pierden en el bosque, la voz de la naturale-

za adquiere una dimensión aterradora. El chirriar de una puerta también nos parece un sonido portador de esencias maléficas. Y aún hay otros sectores de la misma pesadilla: desde el nocturno aullido del lobo hasta los efectos sonoros de la novela gótica y el cine de terror, proliferan los ejemplos que cabría citar en este sentido.

En verdad, creo que este ejercicio actualizador es lo que concederá permanencia a la música contemporánea. Dentro de este contexto, ya mencioné a Guerrero, pero también podríamos destacar la micropolifonía de György Ligeti, que actúa como una especie de niebla. Al cabo, ahí reside otra imagen arquetípica: el vapor, la nube. Desde esa intuición, podemos estar de acuerdo con Bachelard. Quizá todo el arte, y no sólo la literatura, se reduzca a un juego de imágenes que interactúan de forma polifónica y despiertan algo en nuestro interior.



Buenos Aires, 1971

Arte y experimentación en la música contemporánea

Antón García Abril[1]

La noción generalizada que se tiene sobre la vanguardia musical exige varios matices relevantes. Como es sabido, los movimientos vanguardistas fundamentan su programa en la ruptura con lo anterior: abren cauces nuevos a través de una experimentación necesaria, valiosa y enriquecedora. Pero al final, cuando los fervores se atenúan, advertimos que aquellos logros vienen a confirmar ese mismo legado del que sus autores –inconformistas a ultranza– pretendieron desentenderse.

Dada su magnitud, este fenómeno debe ser analizado en su contexto y sin caer en fáciles simplificaciones. A decir verdad, en determinados momentos se ha formulado la novedad de una forma tal, que las obras resultantes eran duras, incluso agresivas en su escucha. Al romper con los tradicionales sistemas del lenguaje musical, el vanguardismo más recio –el de los años sesenta, por ejemplo– ha promovido un tipo de comunicación sonora que el público mayoritario –el culto y melómano, asistente habitual de las salas de concierto– no ha entendido y sigue sin entender. A nosotros nos toca interrogarnos sobre por qué se produce dicho desencuentro y cuáles son los equívocos que subyacen en su apreciación.

Siempre he defendido que la música es, fundamentalmente, un lenguaje. Y como tal, debe ser capaz de comunicar. Por desgracia, si bien

[1] *Compositor español, entre cuyas numerosas obras destacan* Homenaje a Miguel Hernández *(1965),* Concierto para piano y orquesta *(1966),* Don Juan *(ballet, 1968),* Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti *(1969),* Cadencias *(1972),* Canciones de Valldemosa *(1975),* Concierto Aguediano *(1976),* Evocaciones, *para guitarra (1981),* Concierto Mudéjar *(1983),* Cantos de Plenilunio *(1990),* Cantos de Pleamar *(1993),* Nocturnos de la Antequeruela *(1996),* Lurkantak, *para coro mixto y orquesta (1997) y* El mar de las calmas *(2000). Hasta su reciente jubilación, ejerció como catedrático de Composición y Formas Musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1981 fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Las declaraciones que integran este artículo fueron recogidas durante una entrevista realizada el 19 de enero de 2006.*

la vanguardia de aquel tiempo descubrió nuevos mundos sonoros, su programa se tornó un paradigma que todo compositor debía cumplir. Desde esta perspectiva de aparente modernidad, fueron puestos en discusión los elementos constructivos de la gran música. Elementos que han perdurado con sus propias variantes a lo largo de los siglos: la melodía y el ritmo, el contrapunto y, desde luego, la armonía como motor de la música. Todo ello se disipó en beneficio de aquel credo novedoso. Cualquier efecto sonoro que acercase la música a una melodía era negativo, contrario a la vanguardia. Cualquier sentido acórdico que sonase bien –el acorde que genera melodías y contrapuntos–, era rechazado, y lo mismo sucedía con todo procedimiento contrapuntístico que recordase la gran tradición –por muy moderno que fuese el contrapunto–. En consecuencia, prosperaron unas formas comunicativas que en las salas de conciertos no eran entendidas.

Yo mismo participé en esa corriente[2], buscando un camino de expresión personal. Pero mi resumen es claro al respecto: cualquier forma musical que no tenga la capacidad de comunicar con nuestros semejantes es inútil más allá del puro experimento sonoro, y lo que es más importante, también carece de valor artístico. Muchas veces se han confundido estas dos facetas esenciales de nuestra actividad: experimentación y creación artística. Sin duda, la primera es necesaria y hasta noble, pero no equivale necesariamente a la segunda. En rigor, una pieza puede abundar en descubrimientos técnicos sin ser por ello una obra de arte. Son fenómenos distintos, apreciables en diferentes planos.

No olvidemos que la música es también una ciencia: doce tonos tiene la escala y matemáticamente se pueden conducir en el orden máximo de continuidad. A partir de esta certeza, hay autores que han desarrollado investigaciones deslumbrantes; obras de indiscutible magnitud analítica que, sin embargo, no poseen la misma relevancia cuando son escuchadas. Lo que nos admira bajo el punto de vista de la comunicación matemática ya no parece tan fascinador cuando es observado como obra de arte, pues carece de sentido de la proporción y de la belleza musical.

Este último concepto, el de lo bello, es crucial para evitar confusiones. Por su naturaleza, una obra con esta cualidad conmueve desde dos

[2] *García Abril es uno de los fundadores del grupo Nueva Música (1958). Junto a Luis de Pablo y Cristóbal Halffter, representó a España en el XXXIX Festival Internacional de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (1965).*

puntos de vista: en el plano de la sensibilidad y en el intelectual. De ahí que convenga discernir entre los valores artísticos e históricos de una determinada pieza; entre su estudio artístico y su análisis estético. En clave estética, acaso tenga mucho interés una estructura compositiva basada en largos silencios y notas aisladas, pero esto no debiera ser juzgado como una obra de arte. Desdichadamente, el equívoco se ha abierto camino, y en consecuencia, han sido bien valoradas producciones irrelevantes, restando importancia a otras cuya raíz se hunde en el devenir del arte musical.

Hay, por añadidura, otra confusión fomentada a partir del cotejo entre los movimientos pictóricos y musicales. Apropiándose del lenguaje acuñado por las artes visuales, el impresionismo musical recibe este nombre a partir de una aparente concomitancia –detectable en el diseño sutil de los acordes– con las gradaciones de la pintura impresionista. Cuando surge la Escuela de Viena, algunos teóricos insisten en dicho paralelismo y describen la música abstracta a partir del perfil trazado, contemporáneamente, para la pintura abstracta. Pero ahí es donde reluce la falsedad de esta correlación, porque la música es siempre abstracta. ¿Cabe mayor abstracción que la de un motete de Tomás Luis de Victoria? ¿Acaso es posible negar eso mismo ante una sinfonía de Mozart? Por consiguiente, es obvio que nuestra disciplina no tiene por qué ser juzgada mediante los mecanismos que aplicamos a la pintura, pues éstos remiten a conclusiones erróneas.

Como ya señalé, entre las cualidades que diferencian a la creación musical del resto de las bellas artes, sobresale su vigor como ciencia. En cierta medida, el compositor ha de ser un científico, y de la minuciosidad que demuestre en dicho quehacer dependerá que perduren sus obras. Sirva el ejemplo de cualquier sinfonía de Beethoven, donde la intuición desbordada de un genio se dosifica por medio de una técnica sobrecogedora, rigurosamente exacta. A la luz de esa categoría científica, caben muy distintos enfoques: diríase que tantos como creadores. En todo caso, ningún compositor puede alzarse con la verdad absoluta. El cedazo de la Historia es el que, finalmente, se encarga de depurar las partituras que han de adquirir relevancia. En realidad, es la obra la que tiene el poder de permanencia. Cuando escuchamos creaciones de Bartók, Debussy o Messiaen, no nos preguntamos por detalles como su fecha. Desde ese plano, sólo importa la obra y sólo ella puede incorporarse a la continuidad del arte.

A la par que registra ese punto de referencia técnico, la música trasluce de manera indirecta la percepción de otras artes. Existen pruebas

sobre la familiaridad de mi producción con disciplinas como la arquitectura y la pintura. De forma paralela, siempre me he sentido ligado al universo literario, precisamente porque la poesía sirve de fundamento a mis canciones. Medio en broma, suelo decir que, si bien los compositores disponemos de una técnica orquestal de apabullantes posibilidades, nos sirve de ayuda descender a la humilde grandeza que implica concebir una canción. A modo de terapia creativa, la desnudez del texto poético y el piano alejan al creador de alharacas y falsedades sonoras. Dicho esto, casi no es necesario explicar la importancia que, desde mi obra, concedo a la literatura española. He escrito alrededor de cien canciones, basadas en poemas de todas las épocas, desde el siglo XI hasta la actualidad. Con la misma orientación literaria, he completado seis cantatas y una ópera, *Divinas palabras*[3], que también demuestra mi interés por el teatro y que culmina un largo tránsito por la música vocal.

Haré notar que, pese a la citada derivación literaria, la música pura no necesita apoyo argumental. Hay quien ha puesto trama incluso a una fuga de Bach. Yo mismo he tenido experiencias de ese tipo, y he oído juicios en los que se construía un relato que, supuestamente, pretendía contar musicalmente. No me parece mal esa postura imaginativa siempre que ayude al oyente a compenetrarse con la composición: en una pieza no poemática, la libertad inventiva del receptor es absoluta. Pero en un carácter definido, la música se basta para comunicar la emoción precisa sin necesidad de pretextos argumentales. Caso distinto es el de las piezas concebidas con sentido teatral, en las que el compositor se acerca al lenguaje visual y textual, dejándose llevar por la dramaturgia. Tal fue mi ejercicio en *Divinas palabras* o en ballets como *Danza y Tronío* (1984), inspirado en nuestra escuela bolera, y *La Gitanilla* (1996), basado en una de las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

Tampoco puede disociarse de mi obra el interés por la naturaleza. Y, sin embargo, no se trata de una transferencia de sonoridades silvestres, ni de una evocación en clave de poema sinfónico. No me atrae la perspectiva folclórica de la naturaleza, sino su importancia fundamental en la vida humana. Obviamente, todo artista recrea vivencias propias, y

[5] *En 1986 el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) le encargó la composición de esta ópera, sobre la obra de Valle Inclán.* Divinas Palabras *fue estrenada durante la inauguración del Teatro Real de Madrid, el 18 de octubre de 1997. El reparto estuvo encabezado por Plácido Domingo y Elisabete Matos. Antoni Ros-Marbà se encargó de dirigir a la Orquesta Sinfónica de Madrid.*

en mi caso, desde una postura religiosa, planteo la visión cosmosófica del mar, de las constelaciones, de esa grandeza que me hace sentir unido al mínimo espacio de nuestra especie dentro del universo. Me interesa cantar la fuerza de esta creación misteriosa, y acaso en este compromiso quepa alguna semejanza con Messiaen. Pero él es ornitólogo y ha pretendido algo que, desde el respeto reverencial que siento por su obra, me parece una tarea imposible: la imitación de la naturaleza. A mi modo de ver, el canto del pájaro es mucho más bello que el sonido de una flauta o de un piano. Desde luego, cuando Messiaen emula las cadencias de las aves, nos conmueven la técnica y la sensibilidad deslumbrantes de este hombre apasionado, lleno de religiosidad. Y sin embargo, pese a un ejemplo como éste, creo que existe esa imposibilidad de reproducir sonidos tan inefables. Por ello, cuando escribí los *Cantos de Pleamar* (1993), mi intención no fue la de imitar los sonidos del mar, sino formular un homenaje a un fenómeno que gravita en lo más profundo de nuestro ser.

Llegado a este punto, he de mencionar otro detalle sobresaliente, y es que al músico se le exige un amplio desarrollo intelectual: ha de conocer los movimientos filosóficos de su tiempo y también debe estar al tanto de las demás bellas artes. En contraste, muchas personalidades que se mueven en otros campos del saber no afrontan cómodamente el fenómeno musical. Llegan a reconocer que no entienden de música. Esta situación, alarmante sin duda, surge incluso en el seno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la tarea de la sección de Música es bien valorada por los integrantes de las demás secciones, pero éstos parecen apreciarla desde fuera, quizá porque –insisto en ello– hablamos de una actividad donde arte y ciencia se solapan. En líneas generales, la falta de información musical comienza en la escuela. De ahí proviene esta coyuntura en la que no pocos intelectuales muestran respeto –devoción incluso– por un arte intangible, sobre el que, paradójicamente, no pueden formular una opinión fundamentada en el plano histórico. Por fortuna, esta situación va mejorando, y hemos de agradecérselo la nueva musicología, que es el motor de dicho cambio.

A la hora de percibir la historia de la música española, reaparecen los malentendidos. Los grandes movimientos polifónicos del Siglo de Oro, situados entre lo mejor de su tiempo, nunca han sido proclamados como una gran corriente de autores españoles. De forma tangencial, se habla de Tomás Luis de Victoria, pero el genuino descubrimiento de

otros compositores ha sido muy tardío. Tal es el caso de Vicente Martín y Soler, quien está en la línea del gran Mozart. Felizmente, después de tanto tiempo en que apenas han circulado de forma convencional cinco o seis nombres, la joven musicología está descubriendo que hay unas líneas de comportamiento artístico mucho más severas, mucho más importantes de lo que se ha creído. Con todo, la tendencia al menosprecio aún afecta al género zarzuelístico, dotado de compositores de altura y de creaciones equiparables a las de la opereta vienesa. En este dominio, hallamos óperas españolas que son parangonables con algunas óperas italianas. Y pese a todo ello, sus autores no disfrutan de aprecio en la doctrina oficial de los estudios musicales.

Desde luego, merecen una atención más generalizada los creadores históricos –Falla, Albéniz, Granados, Turina–, pero al margen de ese soberbio conjunto, parece que se ignora la relevancia de Ernesto y Rodolfo Halffter, Oscar Esplá y tantos otros. Además, el descuido afecta incluso a las personalidades mejor divulgadas. La grandeza de la obra Albéniz ha sido resumida con la cita de la suite *Iberia*, pero también existe el Albéniz autor de maravillosas canciones y de óperas fenomenalmente escritas. En consecuencia, es de justicia admirar en su totalidad las aportaciones de los maestros más conocidos, y también conviene extender el elogio a otros grandes músicos de nuestra tradición (Me vienen a la memoria la deslumbrante personalidad de Mompou y la fuerza extraordinaria de Montsalvatge.)

Ya en la segunda mitad del siglo XX, los componentes de Nueva Música investigamos en el Ateneo los procedimientos de Nono, Boulez y Stockhausen, entre otros. En su mayor parte, aquellas obras que se hicieron para satisfacer los postulados de Darmstadt son hoy piezas caducas. Aunque Darmstadt ofreció algunas aportaciones positivas, sus consecuencias fueron en mayor medida negativas. Como en una dictadura, sus planteamientos derivaron en fórmulas de obligado cumplimiento para quien quisiera formar parte de la vanguardia. Al decir esto, retomo una idea previamente expresada. Hay compositores –por ejemplo Stockhausen– que idearon obras muy estimulantes en el plano investigador, extraordinarias como muestras de pensamiento matemático, y menos importantes si las situamos en el campo del arte. Por suerte, la mayoría de los autores que cumplieron los protocolos de Darmstadt compone actualmente con un renovado sentido humanístico. Ocurre dentro y fuera de España. Orientado durante largo tiempo hacia la búsqueda vanguardista, Krystof Penderecki escribe hoy como

un postbrucknerİano. Algo similar sucede con los españoles que participaron en aquella investigación febril, llena de mérito, y que ahora trabajan con el acorde y con procedimientos melódicos, alejados finalmente de aquel dogmatismo que situaba cualquier atisbo estructural en el terreno de la blasfemia.

Desde el grupo Nueva Música hasta nuestros días, ha aflorado en nuestro país un buen número de grandísimos compositores. Entre los autores recientes, hay jóvenes de enorme talento, esforzados en un propósito que yo llevo tiempo proclamando: la creación de música comunicativa, emotiva en los planos espiritual e intelectual. Las perspectivas, además, han mejorado de forma incuestionable. Se han fundado orquestas y auditorios al tiempo que han surgido nuevos valores en el campo de la interpretación. De otra parte, también abundan los galardones: probablemente no haya en Europa un premio como el creado por la Asociación de Orquestas Sinfónicas de España, consistente en la interpretación de la obra galardonada por parte de todas las formaciones asociadas.

A partir de esta circunstancia favorable, los compositores tienen muchas posibilidades en el desempeño de su labor. Contamos con instituciones como el CDMC, que difunde la obra de los nuevos autores. Tengo en gran estima a esta entidad: obtiene magníficos logros, ha logrado atraer a una audiencia creciente hasta su espacio en el Reina Sofía y consolida un magnífico caldo de cultivo para los creadores actuales. De forma paralela, el público melómano es cada vez más sabio y aprecia obras que en otro tiempo eran rechazadas. Y lo que es mejor: este público sabe diferenciar una pieza artísticamente valiosa de otra que sólo encauza una investigación numérica.

De los conservatorios depende el renuevo en los campos de la interpretación, la musicología y la composición. Equivocadamente, el repertorio español tampoco ha entrado en estos centros formativos. Sin duda, es verdad que los conservatorios tienen su razón de ser en la *conservación* –de ahí su nombre– del acervo musical del pasado. Pero en los sistemas de enseñanza (instrumentales y musicológicos) aún no ha prosperado la idea de que la creación musical es un hecho vivo, abierto a nuevas posibilidades. Con este convencimiento, he luchado por crear una cátedra móvil que fomente dentro de los conservatorios el estudio y desarrollo de nuestra música.

Hubo un tiempo en que los coros, las bandas y la Iglesia servían como cantera musical. En la actualidad, esa labor propagadora es cum-

plida por los centros de estudio reglado, y asimismo por medios como la discografía. Ni que decir tiene que los jóvenes músicos disponen hoy de una gama enorme de posibilidades a la hora de formarse. Muy lejana parece aquella época en la que no disponíamos de los más mínimos recursos. (Por ejemplo, era una labor casi imposible obtener partituras originales de Henze o de Messiaen. Para conseguirlas, sólo cabía viajar a París o hacerse con una fotocopia).

Una vez comprobado este progreso estructural, voy a plantear otro afán necesario. Parto del hecho de que conservatorios y escuelas superiores de música ocupan el núcleo central de toda labor formativa, y esto me lleva a desear que también eduquen a instrumentistas capaces de incorporarse a nuestras orquestas sinfónicas, que son muchas y muy buenas. De ese modo, lograríamos un equilibrio entre los músicos españoles y los extranjeros (a quienes, por cierto, debemos elogiar por su labor dentro de formaciones que no pudieron nutrirse con profesionales autóctonos). Cuando ese balance oscile a favor de los instrumentistas locales, habremos logrado, finalmente, que España esté nivelada con los parámetros occidentales.

Paradojas de la ópera española

José Luis Téllez[1]

Benjamin Britten, Leoš Janácek, Antonin Dvoøák: si una característica puede invocarse a la hora de abarcarlos, ésa es su condición de operistas de genio que actúan en países periféricos. Dicho en forma resumida, se trata de compositores capaces de ceñir un modelo preexistente –no olvidemos el linaje italiano de la ópera– a la prosodia de su lengua moderna, en prosa, y con una música perfectamente actual, de su momento. Tristemente, esa posibilidad no ha prosperado entre nosotros. Y hemos de constatar esta carencia pese a los esfuerzos de alguien como Luis de Pablo, autor de óperas sumamente notables. Destaco entre ellas *El viajero indiscreto* (1990) y *La señorita Cristina* (2001), excelentes y a un tiempo perjudicadas por fallidos montajes teatrales y por el desinterés ante lo nuevo que distingue al público de Madrid. Un doble inconveniente que me lleva –por digresión– a insistir en el conservadurismo de la audiencia capitalina, puesto de manifiesto ante piezas maestras como *Pélléas et Mélisande*. En la ópera de Debussy, la música del habla se rescata para la tradición escrita, y la vocalidad es la clausura de una pesquisa iniciada en el *recitar cantando* de los primeros operistas. Pues bien, cuando asistieron al montaje protagonizado por María Bayo en el Teatro Real hace dos o tres temporadas, muchos asistentes creyeron que aquéllo era *hablar sobre la música*. «Pero… ¿cuándo van a empezar a cantar?», se preguntaba más de uno. Desde luego, es muy sintomática esa extrañeza del espectador medio. De ahí que sea tan difícil en

[1] *Crítico y escritor musical español. Además de artículos en revistas especializadas y notas para óperas y conciertos, ha escrito un estudio sobre* La traviata, *un volumen de divulgación (*Para acercarse a la música*) y un ensayo sobre la obra reciente de Luis de Pablo. Como radiofonista ha realizado programas especializados y divulgativos en Radio Clásica de RNE (*A Contraluz, Música Aperta, Música Reservata…*). Entre 1987 y 2002 ha sido presentador de óperas y conciertos en TVE-2, y director de la sección de música de los programas de Televisión Educativa, para la que ha escrito la serie* Acercarse a la Música. *Actualmente desarrolla actividades como profesor de análisis musical en cursos especializados de universidades y conservatorios. Las manifestaciones contenidas en el presente artículo proceden de una entrevista realizada el 25 de enero de 2006.*

nuestro país una creación operística con otras metas, con otros horizontes.

Algo hay en ese desconcierto equivalente a la ignorancia demostrada por quienes ocupaban los mismos palcos en el siglo XIX. Pese a sus errores informativos, la *Historia de la música española* (1945), de José Subirá, contiene observaciones graciosas y pertinentes en esta dirección. Comenta Subirá que, tras la apertura del Teatro Real, las integrantes de la burguesía madrileña querían ir vestidas como las cantantes italianas «aunque no tuvieran su voz ni su belleza». A la vista de tan atinada observación, repetiré que dicho público es muy similar al actual. También existe ahora esa burguesía empeñada en parecerse a quien la coloniza; y de ese empeño proviene un prejuicio que nos inmoviliza: el desdén mostrado hacia cualquier ópera escrita en español.

A mediados del XIX, el menosprecio por la obra autóctona era claro. La audiencia madrileña demandaba, casi exclusivamente, ópera italiana. No por casualidad, el público barcelonés seguía el mismo patrón: allí el autor preferido por los impulsores de la Renaixença fue Wagner, avalado por el hecho de que, en *Parsifal*, el castillo del Grial se elevara en las cercanías de Montserrat. Pese a toda la estimable obra de autores locales, entre los que cito a Amadeu Vives, autor de óperas como *Artús* (1895), *Euda d'Uriach* (1900) y *Colomba* (1910), o de obras de tanto fuste como *Maruxa* (1913), *Balada de carnaval* (1919) y esa joya impagable llamada *Doña Francisquita* (que es una verdadera *opéra-comique*), tampoco en el entorno del Liceo se propició el desarrollo de una ópera en catalán.

No obstante, haré una salvedad en este punto, pues el Liceo es uno de los escasos teatros cuya construcción fue impulsada por los propios melómanos: que los futuros espectadores fuesen copropietarios del local, y que éste hubiera nacido merced a un esfuerzo deliberado de la burguesía ilustrada local es un hecho sin precedentes, digno de admiración y de reflexión.

En este caso, fueron Joaquim de Gispert i d'Anglí y otros miembros de la burguesía quienes apoyaron la puesta en marcha del teatro, inaugurado el 4 de abril de 1847. No disponiendo de una tradición propia, los gestores se apoyaron en la francesa. Por ejemplo, el escenógrafo Francesc Soler i Rovirosa formó parte del equipo de Cambon y Thierry cuando se estrenó *Don Carlo* en la Ópera de París, el 11 de marzo de 1867, bajo la dirección de François-George Hainl. Por coherencia, fue

el propio Soler i Rovirosa (con la colaboración de Marià Carreres) quien cumplió ese mismo cometido cuando esta creación verdiana llegó al Liceo el 27 de enero de 1870. Anécdotas como ésta demuestran la diferencia substancial que señalo entre los trayectos operísticos de Madrid y Barcelona.

En un principio, el público del Liceo también demostró predilección por la ópera italiana. Posteriormente, hubo un serio intento de importar la ópera francesa. El ejemplo señero de esta nueva etapa fue el montaje del *Guillaume Tell* rossiniano: la ópera más difícil de cantar que se haya escrito nunca, una pieza maestra sin la cual no podríamos entender la obra posterior de autores como Giacomo Meyerbeer. Por desgracia, esta apuesta se vio malograda por la peor de las suertes. El 7 de noviembre de 1893, en mitad de la función inaugural, el anarquista Santiago Salvador arrojó dos bombas sobre la platea. La consiguiente masacre –narrada por Ignacio Agustí en su *Mariona Rebull*– tuvo una secuela singular: desde entonces, *Guillaume Tell* es considerada, acaso con merecimiento, una ópera gafe.

Al resumir las cuentas de aquel periodo, tenemos al público madrileño engolfado con la ópera italiana y al barcelonés ceñido al gusto wagneriano. Sin una tradición autóctona y sin el afán de crearla, no es difícil comprender por qué España carece de operistas. Para cambiar las tornas, hubiéramos necesitado un Wagner, un Janácek, un Berg o, sobre todo, un Mozart. No se olvide que la tradición germánica parte de *La flauta mágica*, una obra en la que se injertan los diseños de la música erudita –el coral variado, la fuga, la música eclesiástica…– dentro de un esquema alejado del *singspiel* pero con su mismo enganche popular.

Empero, la historia de la ópera española dispone de atisbos ocasionales, de dimensión desigual. Asistimos así a la exhumación de óperas como *Henry Clifford* (1895) y *Merlín* (1902), donde se advierte una certeza: el problema que malogra sus posibilidades no es otro que el libreto. La música de Albéniz, sin duda excelente, no puede compensar la falta de organización dramatúrgica de los textos. En contra de lo que se ha dicho, el de *Merlín* no es un libro tan deficiente, pero queda indefinido al formar parte de una trilogía inconclusa, a la que debieran haberse incorporado otras dos entregas: *Lancelot* y *Ginebra*. Por conveniencia, *La Walkiria* o *El crepúsculo de los dioses* pueden escenificarse por separado, sin el concurso de las demás partes de su tetralogía. Pero *Merlín* no alcanza esa categoría y sólo nos queda apreciar la sensacional música de la que hace gala.

En Albéniz diagnosticamos un desfase entre lo que se consigue en Europa y los logros operísticos que logran subir a escena en la España decimonónica. Un desfase que, por cierto, acompaña a los reinados borbónicos en contraste con el buen ritmo creativo que caracterizó a nuestro país en tiempo de los Austrias. Conviene meditar sobre ello: *Merlín* se termina en 1902 y *Margarita la Tornera*, de Ruperto Chapí, es del año 1909. En definitiva, acá se manejan argumentos conectados con el primer romanticismo en la época en que los referentes operísticos van por otros derroteros, como en el caso de *Tosca* o *Elektra*, rigurosamente contemporáneas. En el caso de Albéniz, hablamos además de una trama legendaria, propia del cantar de gesta, que ya se había quedado anticuada en la época de Wagner. Y conste que también eran disparatados en su tiempo libretos como el de *Tristán e Isolda* y los de la tetralogía del *Anillo:* ajenos por completo a la moda, pero concebibles gracias a la genialidad de un creador sublime. Por lo demás, ante una reformulación del *tiempo musical* de un calibre como el que supone el primer acto de *Parsifal*, poco importa lo que cuente o deje de contar Gurnemanz.

Carente de un genio como éste, el operismo español hubiera podido seguir el sendero definido por Antonin Dvorák con *Rusalka*. Esto es: la obra de un autor periférico que la cultura centroeuropea dominante puede asumir. En el caso de Dvorák, sabemos que disfrutó de la protección de Brahms, el gran neoclásico que encarna los valores de la tradición germánica (lo que no quiere decir que fuese un músico conservador: Schoenberg ha puesto las cosas en su sitio en su célebre ensayo *Brahms el progresivo*). Gracias a Brahms, obtuvo el apoyo del editor Simrock, que le publicó en 1878 la primera serie de las *Danzas eslavas* y los *Cantos moravos*. Es evidente que el recorrido internacional de Dvorák, doctor por la Universidad de Cambridge e instalado en el Conservatorio Nacional de Nueva York, tampoco tiene equivalencias en la música española de su época.

Recordaré una vez más lo que dijo Giulio Ricordi en 1889, cuando se cerró la Scala y el Estado tuvo que respaldar su reapertura: «la ópera es la industria más importante de Italia». Por consiguiente, la ópera es asimismo un producto que se extiende en un proceso de colonización cultural. Veamos por qué. A excepción de Italia, el espectáculo autóctono de los distintos países europeos es una fórmula músico-dramática que alterna diálogos y canciones: el *Singspiel* alemán, el *masque* o semiópera inglesa, la *opéra-comique* francesa y nuestra zarzuela.

Cuando el modelo italiano se implanta en el extranjero, surgen las distintas óperas nacionales. Ya he mencionado el caso de *La flauta mágica*, compuesta por Mozart después de haber firmado tres óperas en italiano con Lorenzo Da Ponte. No hay duda de que costó implantar esta fórmula en Alemania, pero aún fue un proceso más complejo en otros países. Por ejemplo, la verdadera tradición operística inglesa comienza bien entrado el siglo XX, y gracias, sobre todo, a Britten.

No es casualidad que la ópera haya nacido en un país católico. El sentido ritual y eficazmente escenográfico del catolicismo atrajo a los románticos, y nutrió el curso que condujo a la fórmula operística. Es notable que en España ese curso se detuviera en un determinado estrato: en el folclore maravilloso de la Semana Santa, en los autos sacramentales o en esa ópera litúrgica –pero ópera en toda ley– que viene a ser el *Misterio de Elche.*

Pese al fracaso evolutivo aquí descrito, hubo momentos en que el operismo español trasmitió una energía esperanzadora. *La Dolores* (1895) de Tomás Bretón, y *Margarita la Tornera* (1909), de Ruperto Chapí, son obras musicalmente soberbias. Su problema –un problema reiterado y extendido– es que tienen unos libretos infumables. No obstante, desconocemos muchas óperas de Chapí y tampoco hemos tenido acceso a las últimas de Bretón, cuya obsesión era la ópera en español. No conozco *Tabaré* (1913) ni *Farinelli* (1903), que en su momento cosecharon buen éxito. Y sin embargo, a tenor de cómo es la música de *Los amantes de Teruel* (1879), cabe imaginar que alguno de los discípulos de Bretón hubiera podido dar un salto que, en alguna medida, pudiera equipararse al dado por Alban Berg o por Janácek (o por el Bartók de *El castillo de Barbazul*). Quizá es mucho suponer, pero doy por cierto que la República estaba en perfecta sintonía con las vanguardias artísticas europeas: el *Concierto para violín* de Berg se estrena en Barcelona, en el curso del Festival de la SIMC, y Schoenberg concluye en aquella ciudad el segundo acto (que acabará siendo el último) de *Moses und Aron.* Es lástima que a la burguesía no le interesaran esos propósitos. Incluso se intentó imponer por parte del teatro la condición de que *Los amantes de Teruel* se tradujera al italiano para presentarla en el Real. Creo que es Antonio Peña y Goñi quien bromeó con el hipotético título de aquella absurda traducción: *Gli amanti di Terollo.*

El gusto burgués –quién lo duda– se decantó hacia la zarzuela, un género con exponentes tan sublimes como el citado Chapí, creador de

La revoltosa (1897), y en especial, Federico Chueca, autor de *La Gran Vía* (1886) y de *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897). Creo que había en ello una cierta condescendencia: la zarzuela estaba muy bien, era muy divertida, pero *lo serio* era la ópera, y eso está en italiano o en alemán. Dejémoslo claro: Chueca es un creador magnífico, tan limitado como Johann Strauss y Jacques Offenbach, pero no inferior a ellos, y en mi opinión, superior a ambos por el gracejo popular de sus composiciones y, sobre todo, por su variedad. Lo demuestra el comienzo de *Agua, azucarillos y aguardiente*, donde el folclore infantil se confunde de forma prodigiosa con melodías originales. Por esta vía, el don admirable de compositores como Chueca es digno de encomio, pero colisiona con una terca realidad, y es que nos movemos en un tipo de espectáculo de horizontes limitados, inviable para reformular o recrear la música operística cantada en español. Ni que decir tiene, Chueca es un autor popular, no un autor burgués: su territorio no era la ópera, ni maldita falta que le hacía.

Fueron las condiciones externas las que obligaron a hombres del talento de Bretón o Chapí a ser zarzuelistas. A Tomás Bretón la única creación que le reportó beneficios económicos fue *La verbena de la Paloma* (1894), una obra maestra comparable (a su escala, lógicamente) con *El rapto en el serrallo*. Sin duda, se trata de un caso único, no sólo por su categoría musical o por su influencia –*La revoltosa* no hubiera existido sin *La verbena*–, sino especialmente porque es el único ejemplo de un teatro musical en castellano donde hay una incidencia de lo que se llamó el verismo. Aclararé que el verismo ha sido un movimiento trascendental en la historia de la ópera, aunque sus autores sean de segunda fila (Sólo salvo de esta generalización al Ruggiero Leoncavallo de *I Pagliacci* y a Giacomo Puccini, responsable de esa maravillosa trilogía verista formada por *La Bohème, Tosca* y *Madame Butterfly*).

Sin duda, es un síntoma grave que el verismo no apareciera en el espectáculo cantado en español. El motivo, probablemente, sea de orden político. Debemos entender que la truculencia argumental de los veristas producía escándalo. A partir de ese prejuicio, es fácil entender que una trama como la de *Jenùfa*, de Leoš Janácek, hubiera sido imposible de escenificar en aquella España convulsa y ahogada en sangre. El máximo interés de la burguesía autóctona consistía en halagar al poder y a los militares sediciosos, y por tanto, no cabía fomentar un espectáculo donde se mostraran las condiciones de vida de las clases

populares. La única obra donde hay una huella de ese interés por lo social es, precisamente, *La verbena de la Paloma.* Nos da la pauta el personaje del cajista de imprenta, cuando canta «La gente del pueblo también tiene su corazoncito». No se olvide que los cajistas eran izquierdistas militantes. A ese gremio perteneció Pablo Iglesias, que en 1879 fundó el PSOE, por aquel entonces revolucionario y marxista. Otro detalle de importancia en este sentido figura en una escena del segundo cuadro. Mientras la cantaora se deja oír en el café, el resto de los personajes la escuchan desde fuera. Es gente que no tiene ni dos reales para entrar, y a la que sólo le cabe entrever a la artista a través de los cristales de vidrio soplado que protegen el establecimiento. Esto, sin duda, es arte verista (y en su grado más conmovedor). Un caso aislado, sin otra descendencia que *La revoltosa.* Evidentemente, en esta última zarzuela la denuncia social queda atenuada, y las maniobras del viejo rijoso remiten más a la ópera bufa napolitana del XVII que al naturalismo de su presente histórico.

Por medio de sus óperas, Janácek fue capaz del logro que señalé al comienzo: inscribir el lenguaje más reciente y vanguardista sobre la prosodia de su lengua, y en prosa. Este fenómeno hubiera debido darse en la España de los años veinte, pero, por aquella época, nuestros músicos no seguían la línea del expresionismo alemán. A decir verdad, sus ojos estaban puestos en París; esto es, en la vanguardia cubista, en la politonalidad, en los hallazgos de Stravinsky o en las creaciones de *Les Six*[2]. Esta observación es válida tanto para el Grupo de los Ocho de Madrid[3] como para el el Grupo de los Ocho de Barcelona[4]. Por supuesto, hemos de poner aparte a Roberto Gerhard, músico de ascendencia suiza, cuyo dominio del alemán le aproxima a Schoenberg, como discípulo y amigo, entre 1923 y 1928. Gerhard es el único dodecafonista de la generación de la República y a él se debe la visita del maestro vienés a Barcelona.

Cuando los músicos de la Generación del 27 llegan a la ópera, se encuentran en la obligación de hacer otra cosa que no es el verismo. Muy probablemente, hubieran debido aproximarse a propuestas como

[2] *Darius Milhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric, Germaine Tailleferre y Louis Durey.*

[3] *Juan José Mantecón, Fernando Remacha, Rodolfo Halffter, Ernesto Halffter, Julián Bautista, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot y Salvador Bacarisse.*

[4] *Roberto Gerhard, Agustí Grau, Joan Gibert-Camins, Eduardo Toldrá, Manuel Blancafort, Baltasar Samper y Ricardo Lamote de Grignon.*

Les mamelles de Tirésias o *Le gendarme incompris*, de Poulenc, o *Hin und zurück*, de Hindemith. Con la muerte de Chueca y de Bretón, la zarzuela había dado sus últimas boqueadas, sin compositores capaces de modernizar el género desde dentro. Una obra próxima a vivificar nuestro teatro musical fue *Charlot* (1933), de Salvador Bacarisse. Por desdicha, nunca llegó a representarse. Gracias a la Fundación March, hemos recuperado su partitura hace una década. Casi sobra añadir que, a estas alturas, esta reaparición ya no constituye una posibilidad renovadora sino un hallazgo arqueológico.

En su entorno histórico, *Charlot* se inscribe en el movimiento poético de renovación del lenguaje más importante que ha existido en España desde el Siglo de Oro. Me refiero al surrealismo expuesto en libros como *Sobre los ángeles*, de Alberti, y *Poeta en Nueva York*, de Lorca y, en general, a todo el movimiento –más o menos heterogéneo, pero de una riqueza asombrosa– que forma el grupo del 27. De forma desgraciada, ese impulso cultural, fruto del contexto republicano –recordemos las misiones pedagógicas, los ateneos libertarios, la labor alfabetizadora de las casas del pueblo–, se aniquila con la insurrección fascista.

Cuando el país demostró su faceta más reaccionaria –una sombra vigente desde los tiempos de Fernando VII–, esa generación de creadores partió al exilio o se aisló en su casa –es el caso ilustrativo y admirable de Fernando Remacha–. Por lo demás, la posguerra demuestra que tampoco había unas estructuras que permitieran la creación de una ópera nacional.

En este tramo de tiempo, hallamos a compositores valiosos, con tan buena capacidad teórica como Óscar Esplá, responsable de piezas magníficas, como *Don Quijote velando las armas* (1924). Jesús Guridi y algunos otros intentan recrear el sinfonismo español: un nacionalismo en la línea de Falla pero que va más allá. Quien cumple con ese imposible cometido de ligar lo fallesco con el dodecafonismo es Roberto Gerhard, nacionalizado inglés tras su destierro. A todos los efectos, Gerhard es tan británico como Picasso francés. Al cabo, ésa es nuestra mayor tragedia cultural: la diáspora de creadores de auténtico genio, que pierden el contacto con su país.

La mención de Gerhard me lleva a reiterar esa incapacidad (tan española) de defender con coherencia nuestro patrimonio. Un ejemplo: *La Dueña*, ópera de Gerhard, fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela en 1992. El montaje se debió a José Carlos Plaza y la dirección corrió

a cargo del benemérito Antoni Ros-Marbà, a cuyo esfuerzo y sentido histórico debemos la recuperación de tan difícil obra. Aunque catalán, Gerhard puso música a un libreto escrito en inglés por Sheridan. Pues bien, demostrando un prejuicio provinciano y corto de miras, el teatro del Liceo, coproductor del montaje, decidió pagar una suma ridícula, con la disculpa, supongo, de que aquella función, por no estar escrita en catalán, no pertenecía a esa cultura. Como gran amante de Cataluña, posturas tan pueblerinas como ésa me horripilan y me indignan tanto como las dudas sobre la catalanidad de novelistas como Juan Marsé o Manuel Vázquez-Montalbán, descartados por el simple hecho de escribir en español.

Para nuestra desdicha y vergüenza, *La Dueña* no es la única obra perjudicada por el fervor nacionalista. *Babel 1946* (1967) es una excelente ópera de Xavier Montsalvatge, compuesta en la línea de *The Consul*, de Gian Carlo Menotti –que es lo menos malo que ha hecho Menotti en toda su vida– pero provista de una música abismalmente superior. La creación de Montsalvatge aborda el mundo de los refugiados. Los personajes cantan en catorce lenguas, pero aunque el catalán es una de ellas, el interdicto nacionalista dictamina *religiosamente* que éso tampoco es cultura catalana (¡Montsalvatge, Santo Dios!), y la obra también acaba estrenándose en Madrid. Ni que decir tiene que tales posturas reproducen el aspecto censor del catolicismo, muy característico de nuestra tradición castiza y clerical.

Tras la Guerra Civil, los músicos españoles tuvieron que buscar una salida. Lo expresó muy bien Luis de Pablo: «Siempre se ha dicho que teníamos que quemar etapas, pero lo cierto es que teníamos que darle cuerda al reloj». En ese cambio de sentido, la llamada Generación del 51 se aferró a la música nacida en torno a la escuela de Darmstadt. Pronto tuvieron que seguir por otros derroteros, pero en principio, su punto de enganche con lo que se estaba haciendo en Europa pasaba por allí. En realidad, la tradición española se centra en el nacionalismo neoclásico y ése es un camino que no tenía salida ni tan siquiera en tiempos de Falla. No obstante, en sus inicios, los integrantes del grupo Nueva Música trataron de encajar a Falla con Stravinsky o con Béla Bartók. Ello se advierte en algunas de las primerísimas obras de Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y Antón García Abril, tres compositores que también se han acercado a la ópera.

García Abril, el menos vanguardista de los vanguardistas o el más avanzado de los conservadores, es un autor sumamente estimable, con

un oficio probado, que demostró su valía como operista con *Divinas palabras*, escrita para la apertura del Teatro Real en 1998. El primer acto, en cuyo arranque se juega con varias tonalidades simultáneas, sin llegar a ninguna solución cadencial definitiva, me parece verdaderamente magistral. El segundo lleva el lastre de algunas escenas alargadas, que atrancan el desarrollo dramático y que aconsejarían un ajuste. Al margen de este juicio personal, resulta indiscutible que escribir ópera ha supuesto un reto para el músico: le ha espoleado a usar un lenguaje mucho más actual, dentro de la politonalidad. Esto es muy significativo cuando hablamos de un creador que ha compuesto muy bien para la voz, como se advierte en sus *Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti*, para voz y piano (1969). Entre ellas, por cierto, figura esa auténtica obra maestra que es la *Nana de la cigüeña*: «Que no me digan a mí / Que el canto de la cigüeña / No es bueno para dormir. / Si la cigüeñita canta / Arriba en el campanario, / Que no me digan a mí / Que no es del cielo su canto.»

Luis de Pablo estrenó *Kiu* en 1982. A partir de esa obra, su trayectoria como operista dispone de creaciones fundamentales como *El viajero indiscreto* (1990), *La madre invita a comer* (1993), *La señorita Cristina* (2001) y *Un parque*, aún no estrenada en España. Todas ellas han sido criticadas de forma paradójica: alabando la música instrumental pero no la vocal. Tras estudiar con detenimiento la partitura de *La señorita Cristina*, he comprendido hasta qué punto es absurda la antedicha valoración, pues la voz está doblada en un noventa y nueve por ciento por la orquesta. A buen seguro, la extrañeza proviene de que no existe el hábito de cantar en castellano, en prosa, y con una música que no sea ni tonal ni cuadrada desde punto de vista de la simetría. En España no hemos tenido los equivalentes de *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, de *Wozzeck*, de Alban Berg, o de la ya citada *Jenùfa*.

En verdad, la influencia de Berg alcanza a los autores más próximos, como Hans Werner Henze. *L'Upupa und der Triumph des Sohnesliebe*, recientemente vista en Madrid, resultaría impensable sin el precedente de Berg, aunque la música no sea, propiamente hablando, expresionista. Henze es el más importante operista de la segunda mitad del siglo XX. Es también un sinfonista de la ópera cuyo ideal es el de una música absoluta que se sustente en sí misma más allá de su implicación en las exigencias argumentales y escénicas.

También la ópera italiana ha disfrutado de una evolución coherente gracias a títulos como *Il Prigionero*, de Luigi Dallapiccola, que ante-

cede a las propuestas planteadas por Berio o Nono en otro registro. En este intervalo, se advierte que el último gran esperanto musical fue el dodecafonismo. A partir de ahí, han evolucionado mucho las cosas y el discurso operístico ha sido puesto en discusión. Sin duda, el panorama ha variado desde la época de Rossini. En aquel tiempo, existía un código normalizado para escribir ópera, los conservatorios preparaban a los músicos entregados a ese menester, y todo ello propiciaba que los autores eficaces pudieran llevar a término una obra en breve tiempo. El propio Rossini completó *Tancredi* a los veintiún años, enriqueciendo los patrones de la ópera seria, pero sin transgredir las normas de base. Claro está: hablamos de tiempos en los que no existía la televisión ni el cine ni la radio, y en los que la demanda de espectáculos operísticos claramente codificados era constante. Hoy eso no existe. A partir de Berg, cada autor debe plantearse su propia dramaturgia. Y ése es el problema: no disponemos de reglas básicas. Al contrario, hay una sacudida, un salto en el vacío que se revela en compositores como Bernd-Alois Zimmerman. Su única ópera fue *Die Soldaten*, escrita por encargo y reducida antes de su estreno por este músico que luego se mataría de un disparo en Königsdorf. A estas alturas, sigo pensando que ésta es la ópera más importante escrita en lengua alemana posterior a Berg.

Escribir una ópera conlleva del orden de tres mil quinientos compases de música vocal y orquestal, una dificultad a la que hay que sumar otros desafíos. Así, la puesta en escena es hoy muy costosa. A la vista de las orquestas actuales, se olvida que Rossini estrenó *El barbero de Sevilla* con una formación de cuarenta músicos, de tipo mozartiano. Antaño, los operistas trabajaban con grupos reducidos, pero eso ya no es viable, porque los teatros disponen de grandes orquestas y el público desea comprobar su empaque. Otra curiosidad: la primera función de *Nabucco* en la Scala de Milán tuvo lugar con decorados y vestidos tomados del almacén. No se realizó una escenografía nueva hasta que fue claro el éxito de la función, en la reposición del año sucesivo. Por supuesto, tampoco eso resulta admisible en la actualidad: un espectáculo debe ser vistoso, ha de circular, hay que venderlo a otros teatros.

A decir verdad, la creación operística es un fenómeno residual. No hay un movimiento de crear ópera como el que existía hace cien o ciento cincuenta años. Y en cierto modo es lógico. El arte del siglo XX jamás hubiera inventado la ópera ni la orquesta sinfónica, que son ins-

tituciones ajenas a sus intereses estéticos (aunque, lógicamente, resultan provocadoras precisamente por su total anacronismo). El gran operista actual, Henze, ha cumplido 75 años y nunca ha sido un vanguardista. Como escribir ópera implica ceñirse a una muy considerable panoplia de convenciones, los aspectos más radicales del lenguaje quedan al margen. Todo ello supone que, a diferencia de lo que ocurría en el siglo XIX, la ópera ya no sea la forma *normal* de expresión de un compositor.

No hay demanda teatral de nuevas creaciones. Por ello, los compositores jóvenes deben buscarse el sustento en el mundo discográfico o a través de los encargos de diversas entidades. Es algo parecido a lo que, no hace mucho, sucedía con los autores que vivían de la escritura de bandas sonoras y sintonías televisivas. Un trabajo sin duda digno y estimulante, pero que no debiera ser la salida habitual para lo que podríamos llamar *música de creación*. Pienso, por ejemplo, en el ganador del premio Gaudeamus y del último Premio Nacional de Música, David del Puerto, que todavía imparte clases y depende de los requerimientos institucionales. Y en todos sus compañeros de generación (y en los de la generación anterior, si nos ponemos a ello).

Por otra parte, el mercado fonográfico languidece al tiempo que Internet se consolida como medio de difusión preferente. Los discos compactos se venden cada vez menos, pero su precio no decrece. La situación me recuerda aquel cuento de Wenceslao Fernández-Flórez en el que dos hermanos, propietarios de una tienda de comestibles, cumplían una extraña regla: cada vez que se les estropeaba género porque la gente no lo compraba, repercutían la pérdida en el precio de los restantes productos. Al final, sólo les quedaba un saco de castañas pilongas, pero cada una de ellas estaba valorada en 27.500 pesetas (¡de las de antes de la guerra!). Lo mismo sucede en nuestro ámbito: casi todos hemos regalado el disco de *Lieder* de Strauss, interpretados por Elisabeth Schwarzkopf, con George Szell dirigiendo la orquesta. Si bien se trata de un registro de los años cincuenta, más que amortizado tras medio siglo de explotación comercial, su inadmisible precio de venta se fija hoy en veinte euros. En otras palabras: un robo en toda regla, una rapiña que justificaría, por sí sola, el moderno auge de la piratería.

Ciertos segmentos de la crítica tienen parte de culpa en la escasa difusión de nuestra música. No faltan los críticos que apoyan obras reaccionarias de compositores estadounidenses al tiempo que minusvaloran o rechazan la producción española. Esto, no me cabe duda, es

una bellaquería, una injusticia de espantosas consecuencias que demuestra lo pertinente que es en España el tópico de la envidia. De hecho, un sector de la crítica se vende como si fuera progresista y, en realidad, ni siquiera deslinda la verdadera calidad de las obras. No hace mucho, Félix de Azúa suscitó una polémica en esta dirección. Azúa es alguien con quien me siento en permanente deuda de gratitud por el modo en que salió en mi defensa tiempo atrás. Sin embargo, desapruebo ese par de bochornosos artículos donde defiende a Stravinsky frente a Schoenberg en términos de alabanza de la cultura de supermercado frente a la elite de los progresistas trasnochados (o algo parecido: en el segundo de ellos llega a motejar así a José María Sánchez Verdú, quien había escrito una carta replicando a su primer artículo, y lo hace de tal modo que se echa de ver cómo ignora que Sánchez Verdú es de uno de los más importantes nombres de la música española actual). En ellos, Azúa presenta al vienés como paradigma de lo que no le gusta a las masas, y lo compara con la buena acogida popular de las obras del ruso. A mi modo de ver, la trampa de ese argumento es clara, pues el comentarista coteja el Schoenberg de *Un superviviente de Varsovia* o de las *Variaciones para orquesta* con el Stravinsky de los tres grandes ballets. Obviamente, no señala que al público le entusiasman (y muy justamente) obras de Schoenberg como la *Noche transfigurada* o los *Gurrelieder*. Me pregunto cuántos espectadores soportan piezas stravinskianas –maravillosas, sin duda, pero menos accesibles– como el *Concierto para piano y orquesta de instrumentos de viento*, la *Cantata sobre textos ingleses antiguos*, *In Memoriam Dylan Thomas*, *Canticum Sacrum* o los *Requiem Canticles*. Y es que a la gente le agrada Schoenberg hasta determinado punto de la misma manera que le gusta Stravinsky hasta determinado punto. Pero resulta engañoso comparar al Schoenberg dodecafónico con el Stravinsky tonal.

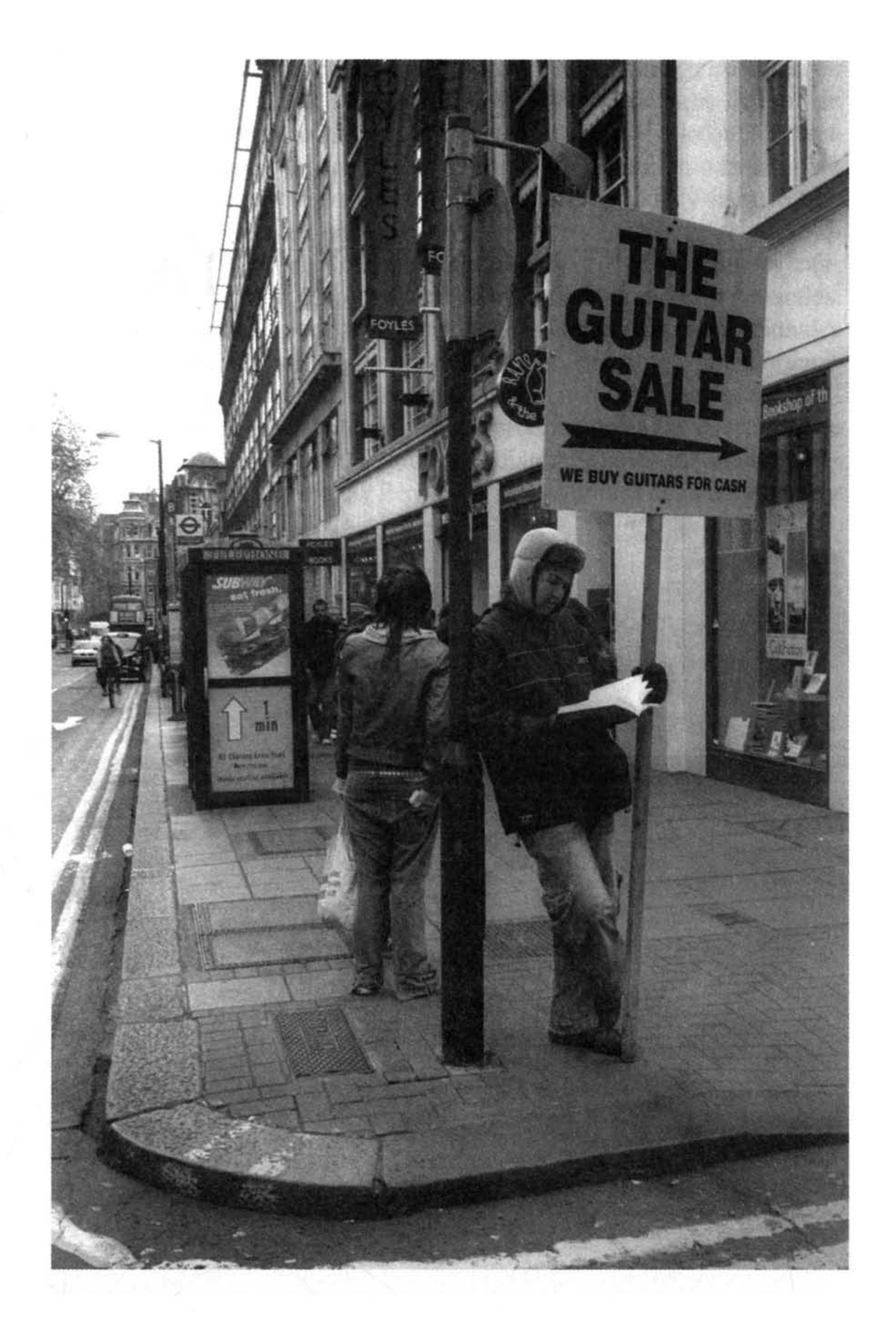
De otra parte, ese tipo de planteamientos afloran en una sociedad como la española, cuya ignorancia en materia musical es un rasgo dominante. Según los informes de la SGAE, el conjunto de personas que adquiere discos de música clásica y acude regularmente a conciertos y óperas apenas integra al nueve por ciento de la población. Ante una minoría tan exigua, es una simpleza insistir en que lo contemporáneo es minoritario. Entre nosotros, es minoritario hasta el Chaikovsky de *La dama de picas*. Sin grandes públicos y sin la posibilidad de notables recaudaciones en los teatros (que, por otro lado, son por completo insuficientes para mantener el espectáculo operístico, cada vez más

oneroso), la supervivencia de la ópera (y de la música de creación en general) depende de las subvenciones estatales. Claro que éste es un saco sin fondo, pero no hay otra fórmula para difundir lo que se hace en ese campo. También son sacos sin fondo la educación o la sanidad; es precisamente para éso para lo que existe el Estado y para lo que deberían recaudarse los impuestos, y no para enviar tropas al extranjero en misiones de guerra colonial disimulada o para subvenir la infamia clerical. En todo caso, sería deseable imitar el modelo finlandés. La receta es sencilla: consiste en invadir las emisoras internacionales con buenas grabaciones de autores nacionales, promover giras, organizar festivales y trabajar en consorcio con las instituciones foráneas. Si Albéniz fuera francés, habría varias producciones de *Merlín* o de *Henry Clifford* recorriendo el mundo y dispondríamos de un sinnúmero de registros discográficos. Pero tuvo la desventura de nacer en nuestro país.



Buenos Aires, 1971

PUNTOS DE VISTA



Londres, 2005

Siete poemas

Seamus Heaney

Allí mismo

Una nidada fría, una puesta completa aunque escondida
bajo el mantillo del pasado otoño, y entonces supe,
por su lisa quietud, que se había arruinado sin remedio,
convirtiendo en mortal sudor un rocío
que empapaba las cáscaras sin hacerlas brillar.
Yo estaba de rodillas junto al seto, las manos apoyadas
sobre la hierba húmeda, adorador de aquello,
madrugador que indaga con las manos
y acostumbra encontrar huevos calientes. Pero no
este súbito tacto polar como un estigma,
este frío de círculo de piedra amaneciendo
en mi mortificada diestra, prueba innegable
de lo que allí pactó con la materia
hueca en su retraimiento planetario.

En Iowa

Una vez, en Iowa, junto a un pueblo menonita,
bajo una gruesa ventisca que la tarde iba trayendo
en pellas de aguanieve que golpeaban el coche
y en el ir y venir absolutorio del limpiaparabrisas,

vi arrumbada, en un hueco abierto entre los surcos
donde los tallos secos de maíz hacían oscilar la nieve,

una segadora mecánica. La nieve se apilaba en su sillín de
hierro,
coronaba las ruedas radiales con una gruesa ceja blanca
y oscurecía el lustre del aceite en las muescas tiznadas del
embrague.
En verdad regresé de aquel baldío blanco
como alguien no bautizado que conoció la oscuridad
en la hora de la tercia, con el velo rasgado.

Una vez, en Iowa. En el flujo y la urgencia y el siseo,
no de aguas divididas, sino como de aguas que crecen.

Höfn

El glaciar de tres lenguas ha empezado a fundirse.
¿Qué haremos, preguntan, cuando la leche pétrea
descienda revolcándose sobre el llano del delta

y la gruesa pelliza de nieve se descuelgue?
Lo vi desde el avión, curvo y dispuesto en piedra,
piel de tierra viviente y disgregada, cerviz de los eones,

y me dio miedo su frialdad, que aún parecía suficiente
para helar las ventanillas empañadas de aliento,
congelar sedimentos de una labranza inquebrantable

y todas las palabras cálidas y gustosas que van de boca en boca.

Alianza mágica

Hachazos, allá fuera,
como olas que baten

contra un ferry nocturno:
                                        tú,
a quien escindo, a quien moldeo,
partiendo leña.

Hojas de helecho

Las hojas del helecho avestruz se consideran una delicadeza, ¿dónde? ¿En Japón? ¿En Estonia? ¿En Irlanda hace tiempo?

Digo Japón porque siempre que pienso en esas pequeñas delicias pienso en mi amigo Toraiwa, y en la sorpresa que sentí cuando me interpeló sobre erotismo. Dijo que era algo propio de la poesía y que lo echaba siempre en falta.

Aquí las tienes, pues, Toraiwa, escaroladas y bien envueltas, suavizadas y tiernas, en una pequeña cesta humeante, sólo para ti.

Palabras de circunstancia

La carretera
que rodeaba Cavan
me condujo al oeste
(una señal no vista),
así que en Derrylin
giré hacia el este.

Sol sobre hielo,
cadarzo blanco
en juncos y matojos,

el puente anclado
en una paz de Adviento
por la que transité

hasta ver el desvío,
detenerme, quedar
sentado respirando
el vaho de los cristales.
Requiescat...
Salí del coche
bien envuelto en mi abrigo
y me acerqué a la orilla
helada a contemplar
el horizonte curvo, la primera
vez que lo hacía
en muchos años.

Y allí me santigüé
en el nombre de lo fortuito
y lo circunstancial,
de los *Quién sabe*
y Luego qué
y Así sea.

La bienvenida a Castries

Tenso y dispuesto como un luchador, con las piernas separadas, sostienes ante ti el coco previamente preparado, cáliz verde con el que podrías estar a punto de practicar libaciones. En cambio, has de levantarlo, mirar a través de él y verter el agua mohosa en tu garganta.

Entretanto, con un tajo del machete sobre el tablero, el vendedor va segando casquetes de jugo y corteza y decantándolos en un contenedor de plástico. Y si alguna vez pensaste en los cocos como un fruto opulento y pardo y fibroso,

olvídalo. Son desproporcionados y desiguales, con jorobas pronunciadas, mercancía de buhonero apilada en la parte trasera de las camionetas, un muladar de cáscaras abiertas y fragmentos pelados y amarillentos.

Con todo, cuando tu anfitrión te dice, «ponte así», y acerca el botín de aguachirle a tus labios, inclinándolo, algo en ti sabe responder a la invitación y declinar el adorno turístico de la pajita que el vendedor te ofrece. Frente a frente, entre los dos formáis una pequeña cuenca donde un griego recibe a otro griego*.

Nota

La publicación de District and Circle *(Faber & Faber,* 2006*) ha sido saludada por crítica y los lectores de poesía de lengua inglesa como un acontecimiento literario de primer orden. Cinco años después de* Electric Light, *los poemas de* District and Circle *(título que hace alusión a dos famosas líneas del metro de Londres y que debiera traducirse, pues, como* Distrito y Circular*) nos devuelven a un Heaney más relajado y olímpico, que no tiene miedo de incluir versiones de la poesía de Rilke y Cavafis, explayarse en breves prosas autobiográficas o dialogar con los fantasmas de Neruda, Seferis, Auden o Ted Hughes. Pero la espina dorsal del libro, como en sus dos libros anteriores, lo siguen componiendo poemas que evocan con nostalgia* riente *el habla y los ritmos del mundo rural de su infancia; el impulso elegíaco, en Heaney, huye de ingrávidos idealismos y se liga siempre a los objetos, los accidentes materiales, lo concreto y cotidiano, buscando allí los apoyos que validen su deseo de trascendencia. Lo mismo sucede en los poemas de viaje (como «En Iowa»), cada vez más numerosos, y en los que Heaney exhibe*

* *Este texto en prosa recuerda con exactitud lo sucedido en Castries, en el trayecto del aeropuerto a casa de Derek Walcott, cuando, detenidos al borde de la carretera, nos invitó a probar por vez primera agua de coco, bebida directamente de la cáscara. Febrero 2000.*

su talento proverbial para la observación del mundo natural y la metáfora memorable (como ese glaciar al que define como «cerviz de los eones» en «Höfn»).

Esta breve muestra no es sino una cala temprana en un libro que no tardará sin duda en llegar a nuestras librerías, como ha ocurrido con sus dos antecesores, El nivel *(Trilce)* y Luz eléctrica *(Visor). Sólo un poema, «La bienvenida a Castries», no aparece en sus páginas, pero se incluye aquí por ser contemporáneo del resto; originalmente publicado en un número de la revista inglesa* Agenda *dedicado a Derek Walcott, es un buen ejemplo de la capacidad de Heaney para exhumar en cualquier suceso las huellas del mito, evocar la continuidad de la visión poética bajo la superficie del tiempo.*

Traducción y nota de Jordi Doce

Esquirlas. Argentina, 1976-2006

Gustavo Valle

1.

A dos semanas del golpe de Estado, el 5 de mayo de 1976, fue secuestrado el escritor Haroldo Conti por una brigada del Batallón 601 de Inteligencia del Ejército Argentino. La acción ocurrió en su casa ubicada entre las calles Fitz Roy y Loyola del barrio de Villa Crespo en Buenos Aires. Los militares entraron en el domicilio momentos antes de que Conti y su esposa, Marta Scavac, volvieran del cine. Cuando la pareja abrió la puerta de casa encontró a diez hombres vestidos de civil y el hogar patas arriba. Luego de varias horas de amenazas y golpes, los militares se llevaron al escritor y también gran cantidad de muebles y objetos. Entre las pocas cosas que dejaron estaba la máquina de escribir con la hoja de un cuento que estaba escribiendo el autor de *Sudeste.* La última vez que vieron a Conti (el testimonio es de un compañero de celda) estaba en lamentable estado físico producto de la «máquina» que los militares le aplicaron. Eso ocurrió en la «Escuela de Perros», cerca del camino que lleva al aeropuerto de Ezeiza.

2.

Olimpo, Vesubio, La Perla, La Cacha, Automotores Orletti, Club Atlético, Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA), El Banco, Escuela de Perros, Pozo de Quilmes o Chupadero Malvinas, Mansión Seré, Pozo de Banfield, Campo de Mayo, Entre Tapiales y Morón, Garaje Azopardo, El Campito o Los Tordos, Monte Pelone, El Casco...

Los «chupaderos» o Centros Clandestinos de Detención llegaron a sumar 365, según el último informe de la Comisión Nacional de Desparecidos (CONADEP), mejor conocido como *Nunca más.*

3.

El 24 de marzo de 1977 el escritor y periodista Rodolfo Walsh se dirigía al encuentro con un colaborador de ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina, fundada por el propio Walsh). El encuentro se llevaría acabo en el cruce de las avenidas San Juan y Entre Ríos. Walsh llevaba consigo la famosa «Carta abierta de un escritor a la Junta Militar» donde hacía un recuento pormenorizado de la acción de gobierno: «Quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados...» La carta tenía como destinatario las agencias de noticias y las salas de redacción de los principales medios de prensa. Walsh alcanzó a introducirla en un buzón de correos y avanzó hacia el lugar del encuentro. Sabía que su vida corría peligro pero ignoraba que el colaborador de ANCLA había caído en manos de los militares. Cuando Walsh llegó a San Juan y Entre Ríos, en vez del colaborador lo esperaba un pelotón de la ESMA. Resistió en vano al secuestro y disparó su revólver hasta agotar las municiones. A cambio recibió numerosos impactos de bala en su cuerpo. Dicen que llegó sin vida a las instalaciones de la ESMA. Esa misma noche, tres camiones del ejército allanaron su casa de San Vicente, llevándose su diario personal, sus memorias y sus últimos cuentos. Los militares nunca entregaron su cuerpo. Tampoco el material literario inédito. La carta, sin embargo, llegó a los destinatarios pero nadie se atrevió a publicarla en ese momento. Hoy en día es un documento legendario.

4.

Un cable de ANCLA fechado el 7 de septiembre de 1977 reproduce un chiste que circulaba por esos días:

«Los tres comandantes –Videla, Massera y Agosti– citan a Martínez de Hoz –el entonces Ministro de Economía–y le comunican que han decidido despedir a seis millones de obreros. El ministro pega un salto y dice que le parece una barbaridad pero los comandantes le advierten que la decisión tomada es irreversible. Martinez de Hoz pregunta entonces quiénes reemplazarán a los despedidos en las fábricas y talleres. Seis millones de chinos, le contestan los militares. ¿Cómo seis millones de chinos?, interroga el Ministro. Sí, seis millones de chinos. Ya dimos la orden a la cancillería. ¿Pero por qué?, pregunta Martínez

de Hoz, agarrándose la cabeza. Y los comandantes le responden: porque son los únicos seres humanos en todo el mundo capaces de comer con dos palitos».

Por aquel entonces se le decía «palo» al billete de 10.000 pesos, y el sueldo mínimo de un obrero apenas superaba los 20.000 pesos, es decir, los «dos palitos».

5.

El oficial nazi, Eduard Rorschmann, mejor conocido como «el carnicero de Riga» fue responsable directo de la muerte de ochenta mil personas durante su período al frente del campo de concentración de esa ciudad a orillas del mar Báltico. Gracias a su siniestro expediente mereció un reconocimiento: ser uno de los principales protagonistas de *Odessa File,* la archiconocida novela de Frederick Forsyth acerca de la fuga de los oficiales nazis. Como muchos otros genocidas del Tercer Reich, Rosrchinann buscó y encontró refugio en Argentina. Ingresó al país en 1948, durante la presidencia de Perón y allí vivió durante casi treinta años bajo el nombre de Fritz Wegner, alias Federico Wegener. En 1977 los organismos de seguridad de la República Federal Alemana demandaron su inmediata extradición para responder por los crímenes de guerra cometidos. La Policía Federal argentina capturó al genocida y lo retuvo en una celda a la espera de la extradición. Durante una conferencia de prensa ofrecida por el subjefe de la Policía Federal de aquel entonces, el comisario Antonio Mingorance, se informó a los periodistas que el criminal de guerra había sido capturado por uniformados a su cargo en respuesta a un pedido de extradición. Cuando los periodistas volvieron a sus respectivas redacciones se consiguieron con una confusa exigencia: la misma Policía Federal les pedía que olvidaran todo lo dicho en la reciente rueda de prensa. Es más, el comisario Mingorance no tenía nada que ver con Rorschmann, ni con nazis, ni con extradiciones. A pesar de haberse aceptado el pedido de extradición de la RFA, el Gobierno de la Junta Militar decidió 24 horas después trasladar el reclamo a la Justicia Argentina, lo que representaba dejar en libertad al genocida alemán. Esto ocurrió la primera semana del mes de agosto de 1977, en pleno *Proceso de Reorganización Nacional.* Gracias a esto, Eduard Rorschmann logró fugarse. Se fue al

Paraguay, donde fue recibido por el general Alfredo Stroessner. Allí vivió en libertad hasta morir de viejo.

6.

Aún se ven por las calles de Buenos Aires. Parecen fantasmas de un pasado que vuelve. Remozados, con piezas originales, auténticos autos de colección cuyos propietarios pasean orgullosos de tener un impecable modelo del 70. También los hay destartalados, despintados y oxidados, arrastrando un ruido latoso mientras recorren calles empedradas. Son los *Ford Falcon,* el auto preferido de los represores del *Proceso.* Los hay de todos los colores: azules, dorados, incluso rojos. Pero por aquella época el *Falcon* verde musgo era sinónimo de terror. Adentro viajaban individuos vestidos de civiles. No eran soldados conscriptos sino oficiales y suboficiales y cabos segundos. Iban armados con revólver, granadas de mano, fusiles 30-30 con mira telescópica, fusil ametrallador liviano con infrarrojo, escopetas Ithaka y pistolas ametralladoras. Tenían como misión secuestrar a los militantes de Montoneros y del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo). Los datos los suministra el periodista Horacio Verbitsky, que a su vez recibió la información suministrada por ANCLA, que a su vez la recibió del conscripto Sergio Tarnopolsky, un joven de diecinueve años. Tarnopolsky era el asistente del teniente de navío Jorge Acosta, Jefe de Contrainteligencia, Comunicaciones y Seguridad de la ESMA. Semejante trabajo le permitió a Tarnopolsky ser testigo de numerosos crímenes. Como es de suponer, el conscripto Tarnopolsky pagó caro la colaboración con los periodistas. Él y toda su familia, salvo un hermano que consiguió salir del país, desaparecieron.

7.

«Siempre me fascinó la idea del *Robinson Crusoe.* Me lo regalaron siendo muy chico, debo haberlo leído más de veinte veces. *El Eternauta,* inicialmente fue mi versión del Robinson. La soledad del Hombre, rodeado, preso, no ya por el mar sino por la muerte».

Héctor G. Oesterheld

8.

Oesterheld, el más famoso guionista de caricaturas de la Argentina, concibió la historieta titulada *El Eternauta.* Su argumento es el siguiente. Juan Salvo logra sobrevivir de un ataque extraterrestre en Buenos Aires. El ataque se consiste en una lluvia de copos blancos parecidos a la nieve que matan al tener contacto con ellos. La nevada aniquila a casi la totalidad de los porteños. Juan, su esposa y sus dos hijas, huyen y buscan refugio en una zona de seguridad de la ciudad. Pero la zona de seguridad no es tal: se trata de una trampa para liquidarlos. Afortunadamente los cuatro logran escapar y salvan sus vidas al introducirse en una máquina que los catapulta a otra dimensión espaciotemporal. Sin embargo la máquina sufre desperfectos y la esposa y las hijas de Salvo desaparecen. A partir de entonces el protagonista busca a su familia a través del tiempo y del espacio.

El último trabajo de Oesterheld fue *La guerra de los Antartes.* Todo ocurre en el año 2001. Una invasión extraterrestre se apodera de la Antártida y avanza hacia el resto del planeta. La batalla por el control de todo el orbe desencadena una gigantesca guerra mundial. Para lograr la paz las grandes potencias del mundo pactan con los Antartes y entregan Suramérica a los invasores. Los Antartes atacan Buenos Aires con platillos voladores y liquidan al presidente de la nación.

La guerra de los Antartes se interrumpió abruptamente. En septiembre de 1977 secuestraron a Héctor G. Oesterheld después de que dos de sus hijas murieran a manos de los militares. Hoy en día el genial guionista de historietas engrosa la lista de desaparecidos.

9.

A 30 años del golpe del 24 de marzo de 1976, nadie puede ignorar los crímenes del *Proceso.* Eso es una evidencia que costó trabajo instalar. Pero conquistado esto, la discusión es otra: ¿cómo se llegó a eso?, ¿por qué fueron cometidos esos crímenes?, ¿por qué fueron tolerados o incluso celebrados?, y ¿por qué ha costado tanto lidiar con ese legado? Estas preguntas las hace Marcos Novarro en su *Historia de la Argentina contemporánea.* Y yo agregaría: ¿cómo una sociedad sale de una cultura militarista, autoritaria y violenta?, ¿qué efectos tiene esto en las relaciones, en el amor, en la amistad, en el día a día? El escritor

Martín Kohan, que para el momento del golpe tenía nueve años, aventura una respuesta: «viví las circunstancias de la represión y del miedo del modo que más ajustadamente corresponde a la eficacia de la ideología: las viví como normalidad. Eso me convirtió en un experto en la docilidad».

La celebración por el triunfo en el Mundial de Fútbol del 78 –un evento organizado y auspiciado por la Junta Militar–, o el apoyo generalizado de toda una nación al disparate bélico que fue la guerra de Las Malvinas, habla de un efecto perverso en la sociedad. De la facilidad con que se puede manipular a un pueblo entero. Hoy en día esto sirve como advertencia. La historia no es sólo un ejercicio de memoria. Es una herramienta para ejercer la sospecha, practicar la cautela y decir *Nunca más*.

En Argentina, y en cualquier parte.



Buenos Aires, 1971

La transterrada historia de Daniel Moyano

Reina Roffé

El 6 de septiembre de 1930, el general José Félix Uriburu derrocó al presidente electo Hipólito Yrigoyen. Daniel Moyano estaba aún en el vientre de su madre. A los 8 meses de gestación ya oía el ruido de los sables, contaba Moyano, que nació exactamente un mes después, el 6 de octubre y en Buenos Aires, aunque fue en Córdoba donde se formó intelectualmente. En 1959 se trasladó a la ciudad de La Rioja, en el noroeste argentino, y allí ejerció el periodismo y se desempeñó como profesor en el Conservatorio Provincial de Música, y violinista en el Cuarteto de Cuerdas y Orquesta de Cámara de la citada institución.

Su madre era hija de italianos, nacida en Brasil; y su padre, argentino, con gotas de sangre india y descendiente de españoles extremeños. «Soy un argentino típico –afirmaba Moyano–, porque un argentino es esas mezclas».

De su infancia decía acordarse poco. Sin embargo, recordaba aquellos años en Córdoba cuando trepaba un cerco con un chico que se llamaba Ernesto Guevara para robar frutas del huerto de un señor español conocido con el nombre de don Manuel de Falla.

Por entonces, quizá no sospechaba que ya no dejaría de oír el ruido de los sables y que en 1976, hallándose en su casa de La Rioja templando el violín con el que tantas veces se había ganado el favor del público y hasta el de «las mulas melómanas de la cordillera», entrarían las fuerzas armadas para llevárselo y encarcelarlo.

Cuando recuperó la libertad, se exilió en España. Pero su exilio comenzó antes. Él mismo reconocía haberse criado en el exilio de su abuelo materno, que era italiano. Y en otro, en el de su padre, un técnico en construcciones que se había ido a trabajar a Buenos Aires en la época de Yrigoyen y que después del golpe militar tuvo que regresar a Córdoba. Luego, en uno más, elegido por propia voluntad, que lo llevó con veinte años a radicarse en La Rioja, donde precisamente escribió la novela *Una luz muy lejana*, intentando entender lo que Córdoba

había sido para él. Otras variaciones del exilio fueron los hogares de diferentes tíos con los que vivió la infancia. Aunque estos exilios, decía Daniel, son los que sufren todos los seres humanos y consisten en ir dejando cosas y querencias.

De estos «viajes», el más perturbador para su vida y su obra fue, en efecto, el de Argentina a España. Como su personaje Triclinio de la novela *El trino del diablo*, Moyano siempre tenía la cabeza llena de sonidos. En Madrid, durante los primeros siete años de su exilio, solía despertarse con melodías que tenían un poder evocador tremendo. Contaba, con terror, que se levantaba de la cama con la melodía del tango *Ladrillo* y la visión estremecedora del dictador Jorge Rafael Videla.

En la Argentina había escrito y publicado siete libros de cuentos y tres novelas. Con *El oscuro*, en 1967, había ganado el premio del concurso internacional de novela «Primera Plana-Sudamericana», cuyo jurado integraron Leopoldo Marechal, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez.

En España, y a pesar de una obra que lo sostenía como escritor, pasó muchos años sin poder escribir, o mejor dicho, sólo podía narrar pesadillas, historias de violencia. Decía que, en realidad, había perdido la fruición del lenguaje y las palabras. Finalmente, aquella música que oía sin atreverse a tocar, vuelve y se articula en forma de dos cuentos: «Tía Lila» y «María Violín».

A partir de aquí, Moyano retoma el tema del desarraigo y la marginación que son la dominante de sus cuentos y de las tres novelas anteriores al exilio, pero ahora con el agregado de una reflexión profunda sobre las condiciones en las que se entretejen el lenguaje y el hombre transterrado y forzado a dar cuenta de dos mundos a la vez.

Si el eje fundamental de *Una luz muy lejana* (1967), *El oscuro* (1968) y *El trino del diablo* (1974) es la emigración o los exilios del habitante del interior, de provincias pobres, de pueblos desposeídos, hacia las grandes capitales, y si en su primera novela se plantea el conflicto del extrañamiento ante un lugar que no es el de pertenencia y que deja fuera de toda posibilidad de integración a los protagonistas, en *Libro de navíos y borrascas* (1983) estos núcleos se erigen en un exhaustivo análisis sobre el difícil o imposible proceso de inserción de los seres humanos, y más concretamente del intelectual, en una sociedad represiva y violenta que no sólo lo deja de lado sino que lo hace desaparecer, lo extingue o lo silencia.

Sus últimos textos abordan muy específicamente los efectos que la transterritorialidad tiene sobre la estética y los usos lingüísticos. Durante los primeros años del exilio, Moyano señalaba que cada vez que debía nombrar una cosa, no sabía cómo hacerlo, y es que resulta paradójico, por no decir extraño, traducir oralmente del castellano al castellano, puesto que para comunicarse uno debe hablar con el código del que escucha. Él lo resolvió optando por una especie de bilingüismo. Decía: «A veces nombro de las dos maneras la misma cosa».

Sin embargo, a la hora de escribir, el conflicto se agudizaba. Frente a las opciones estéticas, Moyano soluciona el problema, por ejemplo, cuando en su cuento «María Violín» debe nombrar una prenda interior femenina. Como las palabras bombacha (en argentino) y braga (en español) son feas, las sustituye por monocordio. Pero es en *Tres golpes de timbal* (1989) donde la búsqueda de identidad presente en toda su obra, se transforma más que nada en una búsqueda de identidad lingüística. Indefectiblemente, vuelve a la lengua aprendida en la infancia, que es el dialecto personal de un escritor, pero modificada ahora por el español peninsular que él adapta y reinventa.

El argumento es el mismo de *Una luz muy lejana*, aunque en *Tres golpes de timbal* parece encontrar el núcleo vital que no está en su primera novela. Esta última transcurre en un pueblo de marginados en la Cordillera de Los Andes. Hay un exterminio, del cual se salva una mujer embarazada. El niño que nace, cuando es adulto sale a recuperar un fundamento, algo anterior a la violencia y a la muerte. Lo encuentra en una tumba donde hay una cajita de música. Encuentra a su padre. El esquema formal de la novela es musical. El mismo Moyano reconocía que tenía algo de las *Variaciones Goldberg* de Bach y es la variación 25 la que trata de reproducir a través de la escritura. Toda la novela acusa recibo de las mediaciones generadas por su exilio lingüístico, porque el personaje, como Daniel, está encerrado con las palabras.

Cuando publicó *Tres golpes de timbal* en editorial Alfaguara, Daniel Moyano creyó haberse liberado de lo que él llamaba la novela latinoamericana o de América Latina como tema literario, y así lo registran algunas entrevistas publicadas en aquel momento. Siempre que se refería a él como escritor decía que sus textos reflejaban un sentimiento deliberadamente personal: «Así esté hablando de un jabalí que va bajando por una montaña, lo tengo que hacer pasar por algo interior mío, porque si no, no puedo sentirlo. Tengo que mojarlo con algo mío.

Siempre he pensado que las cosas y los seres humanos tienen armónicos, igual que la música. Entonces ese jabalí tiene que tener un armónico mío».

Moyano, que se había nutrido de la realidad de todos los días, de la gente que había conocido en la calle y en el trabajo, estaba profundamente marcado por la historia de una Argentina que en 1930, año de su nacimiento, comienza su descenso, su caída estrepitosa. Había vivido, se había criado en un país provisional. «No puedo hablar ni escribir sobre Abelardo y Eloísa –decía– mientras está ardiendo mi casa. Tengo que apagar el incendio antes. Yo no he conocido la estabilidad, yo nací en un incendio permanente». Y agregaba que los hechos le habían dado la razón, porque cuando creía que ya había estabilizado su vida, había hecho su casa, tenía sus hijos y estaba escribiendo una obra, vinieron los militares, lo sacaron de su casa con ametralladoras y lo metieron en un calabozo. Después tuvo que exiliarse y empezar de nuevo. «Sigo –decía– en el país provisional».

Después de *Tres golpes de timbal*, y para romper con lo que él denominaba la «guitarra» latinoamericana, se propuso escribir una novela de amor. Creía que como el cantor protagonista de *Tres golpes...* había encontrado a su padre, cerraba así uno de los temas recurrentes de su obra y mito de la literatura latinoamericana: la búsqueda de identidad. Por lo tanto, se había quitado de encima esta problemática y quedaba libre para emprender otras búsquedas. Pero lamentablemente no tuvo tiempo de escribir la novela de amor. Tenía una cuenta pendiente con su madre y así surgió otro texto de mitología familiar, *Dónde estás con tus ojos celestes* (título tomado de la canción *La Pulpera de Santa Lucía*). También quedaron inéditos un relato largo o novela corta, *El sudaca en la Corte,* y un libro de cuentos sobre memorias musicales.

Merece la pena detenerse un momento en lo que hay detrás de *El sudaca en la Corte.* El título no es casual, ya que Moyano se sentía como un sudaca en el ámbito literario español. Tuvieron que pasar casi diez años de exilio para que una editorial española publicara *El vuelo del tigre* (Plaza & Janés, 1985) y para que otra editara *Libro de navíos y borrascas*, sólo después de que sus anteriores obras se tradujeran al inglés y al francés. Volvía a encontrarse con la necesidad de ser reconocido fuera para no ser ignorado dentro. El binomio provincia-capital argentina se llamaba ahora España-Francia. Moyano lo explicaba sutilmente: «No hay tanta discriminación como indiferencia». Indiferencia que el reconocimiento exterior le permitió mitigar hasta convertise en

ese sudaca invitado a las recepciones del rey y homenajeado a título póstumo por la televisión española.

Como muchos escritores que se exiliaron en España, Moyano se topó con un aparato editorial que no buscaba obras sino campañas de *marketing,* donde el sujeto de la literatura ya no era el lector sino el propio editor, a quien sólo se complace con la búsqueda de la técnica que mejor se adapte a su montaje de ofertas, premios y propaganda. Todo lo que salga de esta norma, no interesa. Efectivamente, más que discriminación había indiferencia.

Daniel Moyano, criado y perseguido por el país provisional, también había crecido en el miedo. Tal vez por eso no escribió la novela de amor. Quizá todavía seguía apagando incendios. Decía: «En el fondo, le tengo miedo a la vida. No en el sentido borgeano, quizá Borges le tenía miedo a la vida biológica, a una mujer. Yo le tengo miedo a todo, al conjunto de la vida, donde incluyo también a las mujeres. Y como le tengo miedo a todo, creo que nunca voy a llegar a nada concreto. Pienso que nunca voy a poder realizar bien una obra literaria porque llego hasta ahí nomás y allí me quedo, tengo miedo».

Los cuentos que constituyen una saga familiar, como «Para que no entre la muerte», «Una partida de tenis», «La lombriz», «Mi tío sonreía en Navidad», incluidos en los libros *Artistas de variedades*, *El estuche de cocodrilo* y *La lombriz,* componen un universo narrativo donde la circulación de temas permite leer y repensar en sus distintas versiones la relación entre los hombres, el tiempo, su estado material y afectivo, su improbable transcurrir, y en los que se condensan núcleos significativos que caracterizan su escritura por la trascendencia que adquieren en ella los destinos individuales.

«Yo voy contando siempre –decía Moyano– la misma historia bajo distintas obras. Los tíos no son una obsesión sino un intentar explicar muchas cosas que quedaron sin final en mi pasado. Hace ya tiempo le pregunté a mi hermana si mi tío Antonio, el más terrible de todos, no había hecho nunca nada normal. Me respondió que siempre había sido cruel. Entonces me puse a escribir «La lombriz», pero como no pude encontrarle nada bueno con este cuento, tuve que inventarme «Mi tío sonreía en Navidad». Yo le hallé asidero a la creación literaria ahí, buscándole un sentido a mi tío Antonio. Desde entonces creo que he escrito, más que por un goce estético, por necesidad de saber algo más».

También en los cuentos de *El fuego interrumpido* como, por ejemplo, en «La espera», vuelve a aparecer la vertiente social configurada

por la marginación, y la afectiva representada por el niño solo que espera a su padre y observa desde su entorno periférico las luces de la ciudad que, por desplazamiento, simbolizan la figura paterna. Figura que se reitera de manera siempre fragmentada en buena parte de su obra y reaparece en un juego de espejos, confundidos padre y carcelero, en uno de sus cuentos más perfectos y conmovedores escritos en el exilio: «Desde los parques». Es el cuento que reúne todas las obsesiones de Moyano y casi todos los temas que dan cuerpo y sustancia a su obra. De alguna manera, es un compendio de sus preocupaciones fundamentales y estilísticas. En él asoma otra vez la infancia como lugar utópico, como paraíso inalcanzable y también como infierno.

Hay otra inflexión en su obra que apunta igualmente al concepto de marginalidad y que está presente en aquellos relatos de línea kafkiana en los que se recrean ambientes sociales asfixiantes, donde el individuo está sujeto a designios externos a sí mismo y despojado del poder de decidir su propio destino. Extrañamiento, incomunicación, precariedad, provisionalidad y sometimiento a un «otro» o terror de encontrarse con ese otro también monstruoso, son constantes sobre las que se construyen cuentos como «Nochebuena», «Una guitarra para Julián» y «El rescate».

Tanto en sus relatos como en sus novelas, el realismo narrativo de Moyano se desprende de la pretensión meramente testimonial o de la tendencia a reproducir ámbitos y cosas que caracterizan al realismo tradicional para teñirse de un registro alegórico. Como los grandes narradores, Moyano procede –según señala Roa Bastos– «por excavación y no por acumulación, por la creación de atmósferas, de cierto clima mental y espiritual, más que por el abigarrado tratamiento de la anécdota».

Su escritura, que guarda prudencial distancia de los tópicos del relato clásico regionalista como asimismo de las complejidades de las vanguardias, se caracteriza por una sobriedad en cuanto a procedimientos formales que hacen de su manera de contar todo un estilo. «Procuro que mis palabras –decía– se sostengan en verdades auditivas o sonoras, iguales a las que soporta la música». Ciertamente, sus verdades estructurales son contundentes como las de una melodía, sus páginas casi pueden oírse y leerse como una partitura, un fragmento musical de vida. En este sentido, no resulta caprichoso que Moyano dijera que muchas veces se sentía en una pieza donde está todo eso que llaman literatura y que él llamaba hacer un tratamiento con las palabras para entrar en la vida.

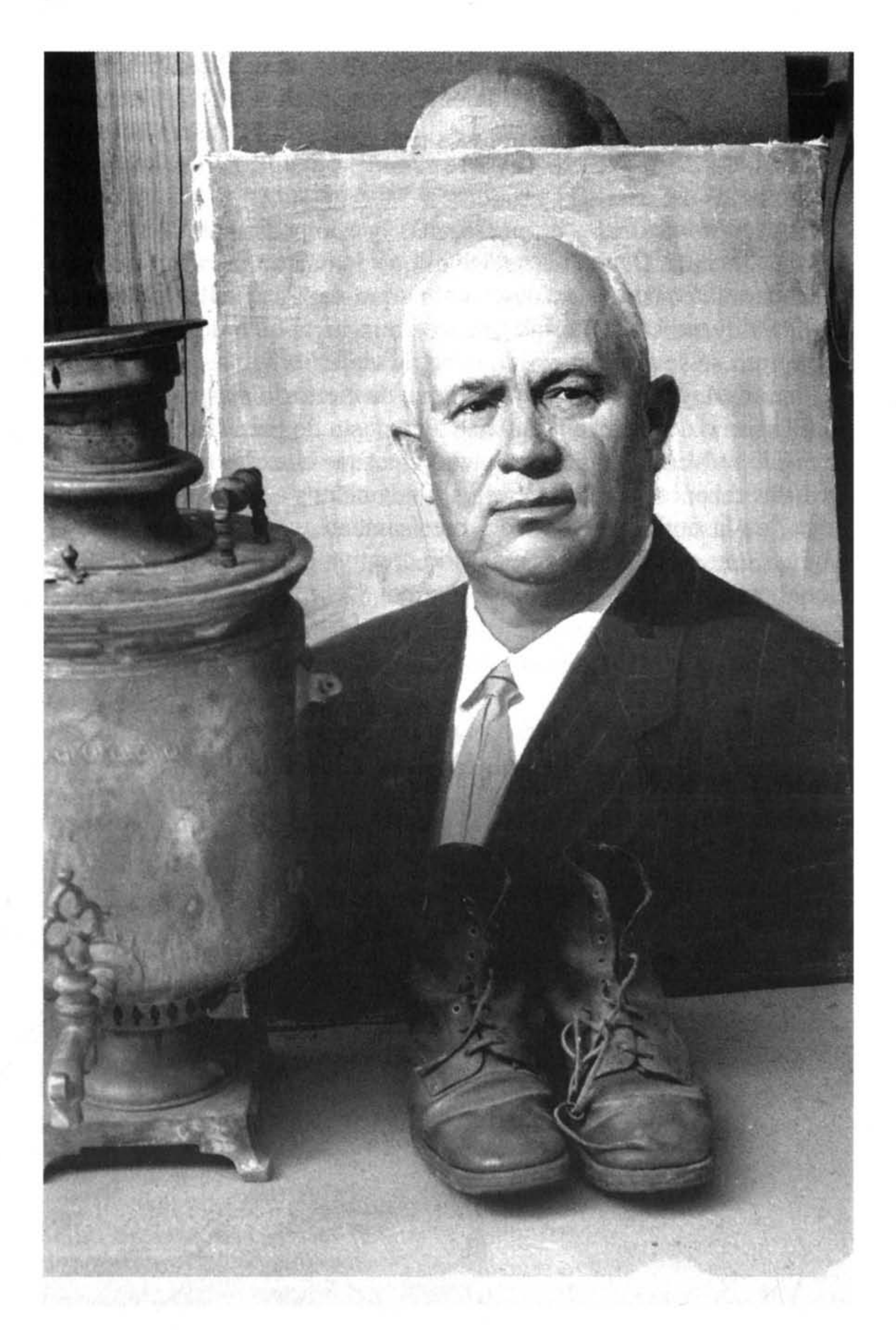
Sus abuelos italianos tenían en la Argentina un baúl con objetos de su Italia lejana y recordada. Daniel también guardaba celosamente un baúl mitológico que trasladó de La Rioja a Madrid y conservó hasta su último día, 1 de julio de 1992. Allí se condensaban, como en sus libros, los símbolos del paraíso perdido.

El país provisional y el miedo, más que impedimentos para crear, fueron, sin duda, elementos decisivos que detonaron la indagación personal para la construcción de una obra que llegó más allá de lo que el propio Moyano creía. Porque ¿de qué otro lugar sino del miedo, o de qué otra cosa se puede escribir, si no de viajes, crímenes y exilios?

Daniel Moyano sabía muy bien que de ciertos viajes no hay regreso. Él mismo decía que Ovidio había demostrado literariamente que no se puede volver ni siquiera volviendo, porque el exilio es irreversible. De estas razones secretas, de estos fundamentos a veces descorazonadores, de la óptica del vencido, precisamente, se nutren sus mejores páginas, que nos revelan el itinerario creativo de una memoria excepcional para vencer el tiempo, los tiempos y el olvido.



Madrid, 2004



Moscú, 2003

Sarah Bernhardt en Chile

Carlos Ossandón

Llama la atención no sólo el revuelo sino también los involucrados en éste. Con ocasión de la visita a Chile, en 1886, de la actriz Sarah Bernhardt, se dijo que más de dos mil apretujadas almas recibieron con delirio a la actriz en la Estación Central de Santiago. Y si esta información o impresión es ya de suyo curiosa, lo que no deja de sorprender es la corte de galanes y también de comentarios sobre la actriz y otros temas anejos que su visita precipitó en algunos de los prohombres de la segunda mitad del XIX en Chile. Entre éstos se cuenta a Miguel Luis Amunátegui, José Victorino Lastarria, Diego Barros Arana, entre otros. No habría que dejar de mencionar en esta lista a Rubén Darío quien, muy joven y recién arribado a Chile, escribió diez artículos o reseñas sobre las actuaciones de la *divine.*

Se han buscado explicaciones a las reacciones que su visita originó en el grupo de escritores recién mencionados. Se podría suponer que, al menos dos de los artículos publicados en 1886, habrían estado parcialmente motivados por juicios que se vertieron en Europa donde se dudada de la comprensión o acogida de los sudamericanos hacia las nuevas manifestaciones del arte. Es Miguel Luis Amunátegui quien reproduce las opiniones de Jules Lemaitre, conocido autor de *Les Contemporains* y crítico de las representaciones dramáticas en el *Journal des Débats*. A modo de despedida, cuando Sarah Bernhardt se dirige de Europa a América, dice: «Os deseamos, señora, buen viaje; pero juntamente sentimos mucho que nos dejéis por tan largo tiempo. Vais a exhibiros allá lejos ante hombres de poco arte y de poca literatura, que os comprenderán mal, que os mirarán con los mismos ojos que a un ternero de cinco patas, que contemplarán en vos al ser extravagante y bullicioso, y no a la artista extremadamente seductora, y que no reconocerán vuestro talento, sino porque pagarán caro el veros»[1].

[1] *Miguel Luis Amunátegui,* La Libertad Electoral, *n. 188, 18 octubre 1886. Se ha actualizado la ortografía de las fuentes primarias.*

Este «agravio», que tiempo después su responsable procuró morigerar, exigió la versada respuesta de Lastarria, ciertamente más interesado, aunque no exclusivamente como veremos más adelante, en lucir su saber y su talento (que para eso lo tenía) que en elogiar a la actriz. Víctor Silva Yoacham señala por su parte que la visita de la actriz sirvió para medir el grado de consistencia o de tolerancia del liberalismo chileno, encontrando aquí una coyuntura muy precisa[2]. En torno a Sarah Bernhardt se habría dado una «lucha política sorda» que supuso la casi ausencia de comentarios sobre la actriz en el bando conservador así como, en el otro bando, la reunión de determinados escritores (Augusto Matte, Gabriel René Moreno, junto a los citados Barros Arana, Lastarria y Amunátegui) que planearon un arremetida conjunta, decidiendo de antemano –en vísperas del estreno de la artista– la distribución de las piezas sobre las que discurrirían sus plumas[3].

Por su parte, Pabla Ávila, que adelanta las dos explicaciones mencionadas, plantea a la vez que Sarah Bernardht vino a problematizar los límites de «género», en la medida que tanto su arte como su extravagante vida la transformaban en un «sujeto», que como tal desbordaba con creces lo permitido para las mujeres de su tiempo[4]. En este sentido, la irrupción de la actriz sintonizaba bien con la emergencia de un feminismo republicano que, combinando distintas matrices culturales, incluía precisamente la concepción de una mujer-sujeto. Esta concepción, en el caso de Sarah Bernhardt, era capaz de amalgamar las prerrogativas o novedades propias de una subjetividad naciente, que rompía la naturalizada separación entre lo público y lo privado, con una centralidad teatral cuyos nerviosos deslumbramientos se apoyaban en ciertas inercias tradicionales. De un modo parecido al afecto que provocaron las contradicciones del feminismo chileno del período (la defensa de la libertad política junto a los tópicos de la maternidad o de la abnegación), se puede sostener que fue precisamente esta tensión, entra la nueva subjetividad que irrumpe y la preservación a la vez de unas conminaciones tradicionales (la anuencia masculina formando parte integrante de la

[2] Mi doble vida *de Sarah Bernhardt, Imprenta Selecta, Santiago de Chile, 1923. Introducción de Víctor Silva Yoacham, pág. IX.*

[3] *Idem, pág. XV.*

[4] *Pabla Ávila,* Sarah Bernhardt. Actuación y subversión en lo público, *Fondecyt n. 1040150, marzo 2005.*

construcción subjetiva femenina), lo que explica el arraigo o la proyección en el tiempo de la figura de la mujer-artista[5].

Sin menoscabo de estas matizaciones, son muchas las características de Sarah Bernhardt que permiten mostrar el trazo decididamente creador o transgresor de una biografía que no se acomoda a las restricciones que pesan sobre el mundo femenino y artístico de la época: su rechazo a los artificios o sobreactuaciones del teatro francés, la profundización que realiza en la psicología de los personajes que representa, sus vínculos con autores rebeldes o polémicos como Victor Hugo u Oscar Wilde, su apoyo al teatro de vanguardia y al pintor y diseñador Alfons Mucha (promotor del *Art Nouveau*), las incursiones por distintas artes (el cine, entre otras), su intensa, variada y libre vida sentimental, su transformación en actriz-empresaria del espectáculo, sus desnudos fotográficos y su fascinación por lo macabro, la férrea defensa que realizó de Alfred Dreyfus, así como su adhesión al artículo-denuncia de Émile Zola, son algunos de los rasgos de una biografía que está lejos de ser autocomplaciente o de plegarse a las convenciones establecidas en distintos ámbitos. La amputación de una de sus piernas, y la vuelta bajo estas condiciones a la actuación y a las giras, es una prueba más del grado de posesión de sí de una vida no dispuesta a cejar en sus opciones ni siquiera ante unas adversidades que afectaban su núcleo: junto a lo ya dicho, también el miedo o «pánico escénico» que habría sufrido permanentemente[6].

Esta voluntad de autodeterminación o de posesión de sí parece impregnar toda la subjetividad, tanto el alma como el cuerpo, según cree verlo un cronista sobrecogido por Sarah Bernhardt, después de haberla admirado en el teatro Santiago desempeñando el papel de Margarita Gautier del drama de Alejandro Dumas hijo: *La Dama de las Camelias*. Según De Bertall, esta actriz inimitable maneja a voluntad sus variados talentos, adaptándose al rol que le cabe asumir, dominando «su organismo a punto de llorar, sollozar, palidecer, suspender la circulación de su sangre cada vez que lo desea». Con tal dominio de sí, de su propio cuerpo y del arte representativo logra, continúa De Bertall, «grabar las sensaciones en el alma de los espectadores» absorbiendo por completo su atención, llegando incluso al extremo de abru-

[5] *Sobre el naciente y «aporético» feminismo chileno, que contempla figuras tales como Martina Barros y Amanda Labarca, es esencial el texto de Alejandra Castillo,* La república masculina y la promesa igualitaria, *Palinodia, Chile, 2005.*

[6] *http://es. wikipedia.org/wiki/Sarah Bernhardt*

mar o aniquilar a un público que «sufre y muere por ella»[7]. Este ser único, absoluto o total, que toca, a través de la interpretación de las distintas situaciones que exige la acción en *Le Maître des forges* de Georges Ohnet, según otro extasiado cronista, el «supremo límite de la verdad y de la pasión»[8], está en condiciones, y con el inmenso poder que le confiere su inimitabilidad, de apostarse más allá o por encima de los simples mortales, absorbiendo o aniquilando a un público que paradójicamente se reactiva o renace en el nuevo tipo de comunión que crea este inédito espectáculo o ceremonia pública. Este ritual se sustenta así en una complicidad que compromete tanto a un sujeto aislado y total, versátil y con un poderoso control de sí, y a un público dispuesto a perderse y a recuperarse simultáneamente. Esta complicidad tiene, entre otros nutrientes básicos, tanto el talento de la artista, su capacidad de «sentir» («llorar, sollozar, palidecer» dice De Bertall) como la disposición a «sufrir» o «morir» por parte del público.

Se podría homologar esta experiencia con la importancia creciente que, en el ámbito de la música romántica y particularmente de la interpretación pianística, comienza a tener el «intérprete» precisamente, que deja de ser sólo un artesano o ejecutor de una técnica o de unas notas previamente pautadas para devenir un «creador» o un «virtuoso» que puede incluso, en ocasiones, suplantar al propio compositor de la obra gracias a su impronta personal. Julio López señala que con Chopin como pianista, o Paganini como violinista, se abandona el «estilo ejecutivo», que valora la nota, el ritmo, la geometría de la pieza, y se da paso al «estilo interpretativo» que va a posibilitar la manifestación de la nueva sensibilidad romántica y su esencial individualismo. Este cambio estilístico repercutirá en el medio expresivo determinante del siglo XIX, el piano, cuya naturaleza «percutiva» devendrá en «cantable», en un proceso de «humanización» o «antropomorfización» de este instrumento, vehículo de los sentimientos del compositor o del intérprete[9]. Con Sarah Bernhardt, en el ámbito de la escena dramática, ocurre algo similar, realidad que fue parcialmente percibida por los artículos que se le dedicaron a su paso por Chile. También aquí se da una conexión estrecha entre individuo y medio expresivo, entre artista y teatro: éste último permite la exhibición del talento del artista pos-

[7] La Libertad Electoral, *n. 183, 12 octubre 1886.*

[8] *Jacob Larraín,* La Libertad Electoral, *n. 192, 22 octubre 1886.*

[9] *Julio López,* La música de la modernidad (de Beethoven a Xenakis)*, Anthropos, Barcelona, 1984, págs. 123 a 147.*

trándose en últimas a su servicio. Fernando Wagner, citando a George Bernard Shaw, subraya que para el caso presente la actriz en vez de convertirse en la protagonista más bien la suplanta, por que aun cuando la obra puede variar, también el vestido o los parlamentos, «la mujer es siempre la misma»[10]. El teatro sufre pues a su modo de esa inclinación «antropomórfica» recién destacada y que se suele lamentar como falta en los actores postmodernos que brillan hoy en el cine.

Esta nueva ceremonia pública, que asocia escena con talento individual, arte con formas de «representación personal» (Julio López), no es obviamente asimilable a aquellos rituales sacros (procesiones, velatorios, autos sacramentales, etc.) o profanos (chinganas, peleas de gallos, circos, etc.) característicos de la cultura nacional, como tampoco a aquellas representaciones didácticas o misionales más lejanas que se conocieron en Chile desde la Colonia.

La mayor concentración en la interpretación como tal, así como la capacidad de la artista de «imponerse soberanamente» sobre un público que, a sus pies o rendido, «la colma, con sobrada justicia, de entusiastas y frenéticos aplausos»[11], encuentra correspondencia con una pieza que, como la de Georges Ohnet que hemos citado, deja a un lado los refinamientos o grandilocuencias para narrar una trama menos solemne, ligada a un amor que rompe los límites entre las clases sociales, como lejano antecedente de lo que explotarán en una dirección similar las futuras telenovelas. No es, sin embargo, esta correspondencia la que queremos principalmente subrayar, sino más bien el hecho de que la saturada «representación personal» de Bernhardt no parece dejar espacio sino para acciones destinadas a realzar todavía más este tipo de representación. De este modo, esta «diva» manifiesta, sin ser la única (bastaría con mencionar el entusiasmo creciente que suscitan las *prime donne* del «bel canto»), una nueva relación entre la autoridad de la «obra» y la nueva autoridad de la ejecución o «representación individual», no separable ciertamente de su interacción con el espectador. Esta nueva relación desemboca en un desequilibrio, quizá nunca resuelto del todo, entre obra y acontecimiento, entre *poiesis* y *praxis*, en beneficio aunque no total de esta última[12]. Esta situación es adver-

[10] *Fernando Wagner,* Teoría y técnica teatral. *http://usuarios.lycos.es/silviarivero/downwagner2b.htm*

[11] *Jacob Larraín, op. cit.*

[12] *Ver la aplicación de estos conceptos en Carl Dahlhaus,* Fundamentos de la historia de la música, *Gedisa Editorial, Barcelona, 1997.*

tida por Gabriel René Moreno cuando remarca que en las piezas dramáticas, hechas *ex profeso* para Sarah Bernhardt, la poesía deja «su señorío de honor y mando para ponerse al servicio de la declamación teatral»[13]. Más enfáticamente, y paralelamente a la concertación de escritores en *La Libertad Electoral*, Rubén Darío también capta la nueva relación que se construye entre el texto dramático y la ejecución o, más particularmente, entre la obra y una intérprete que en el caso que nos ocupa deviene en «la soberana absoluta del arte». Este «moderno Proteo con faldas», que hace retroceder el drama o se ajusta a un ser que cambia sus formas, tal como Proteo precisamente, el dios marino, marca las nuevas exigencias que tendrán que enfrentar los poetas que ya no podrán desentenderse, según Darío, de la idiosincrasia propia de esta «actriz de imaginación»[14]. A su vez, Miguel Luis Amunátegui corrige o matiza la subordinación que se da en provecho de la actuación, al señalar que lo que hay en realidad son dos obras, la del escritor y la de Sarah Bernhardt, la primera impresa pudiendo resistir la acción del tiempo y la segunda estrechamente ligada a su individualidad, incapaz de conservarse sin ella[15].

En el plano de la interpretación propiamente tal, Sarah Bernhardt se distancia, como ya lo había comenzado a hacer el actor romántico Juan Casacuberta, de esa retórica teatral neoclásica, poco «natural», exagerada y apegada al código como la representada por el autor y actor volteriano Luis Ambrosio Morante, de paso por Chile, al igual que Casacuberta, durante la primera mitad del siglo XIX[16]. Volviendo a Sarah Bernhardt, si nos atenemos a las reacciones de sus admiradores en Chile, las diversas manifestaciones de su comportamiento teatral parecen adscribirse tanto al «actor psicológico» asociado al romanticismo como al «actor naturalista» emergente, no habiendo límites claros entre el uno y el otro. Una caracterización más precisa del estilo de su actuación exigiría, sin embargo, contrastarla con su legendaria rival la italiana Eleonora Duse, intérprete también de *La Dama de las Camelias*, entre muchas otras obras. En el plano ahora de las obras, entre *Hernani* de Victor Hugo o *Fedra* de Racine, por un lado, y *Fedora* de

[13] *Gabriel René Moreno,* La Libertad Electoral, *n. 184, 13 de octubre 1886.*

[14] *Rubén Darío,* Teatros *(edición de Ricardo Llopesa), Ediciones Aitana, Alicante, 1993.*

[15] *Miguel Luis Amunátegui,* La Libertad Electoral, *n. 182, 11 de octubre 1886.*

[16] *Eugenio Pereira Salas,* Historia del teatro en Chile desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta, *Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1974, págs. 107 y sgs. Se puede revisar también a José Zapiola,* Recuerdos de treinta años, *Zig-Zag, Chile, 1974.*

Victorien Sardou o *Frou-Frou* de Meilhac y Halévy, por el otro –más ligeras o melodramáticas estas dos últimas–, Sarah Bernhardt, que interpreta todas ellas, establece un nexo que incluye sendas tendencias: tanto el teatro moderno clásico como el más liviano que coexiste con él.

Si bien es el historiador Miguel Luis Amunátegui quien parece liderar la «defensa» de Sarah Bernhardt, o es al menos uno de los más «inspirados», será José Victorino Lastarria quien captará con mayor lucidez y serenidad (detalle no menor tratándose de la «divine») las nuevas tendencias que se abren paso en el ámbito de la representación y del «gusto dramático». Menos excedido por esos «huesos /.../ muy sabrosos» que Amunátegui relacionó con tal «diosa del arte»[17], más «maduro» o distante de los arrebatos juveniles de Rubén Darío, que parecen dejarlo sin habla ante esta «hechicera loca»[18], aunque igualmente alejado de las preceptivas neoclásicas proyectadas por Rafael Egaña en el campo del arte (que citamos más abajo), Lastarria buscará inicialmente defender el lugar del romanticismo liberal en la historia nacional, realizando en este punto una operación no muy distinta a la de sus célebres *Recuerdos Literarios* (1878). Buscando poner las cosas en su lugar, o evitando caer en aquellos «espamos» que denunció el cronista Rafael Egaña a raíz de la visita de Sarah Bernhardt[19], Lastarria mostrará en seguida las nuevas y preocupantes direcciones que viene tomando el mundo de la representación teatral. Sin perder de vista la necesidad de contestar los juicios artísticos del crítico Jules Lemaitre, pondrá en duda la validez de aquellos dramas que tienen por

[17] *No está demás completar esta igualmente sabrosa cita: «Sería el caso de decir como Luis XIV cuando se pretendía que la señorita La Vallière era un armazón de huesos. – Serán huesos, si queréis; pero esos huesos son muy sabrosos». Miguel Luis Amunátegui,* La Libertad Electoral, *n. 182, 11 octubre 1886.*

[18] *Rubén Darío, op. cit.*

[19] *Vale la pena reproducir parte de una de las pocas apreciaciones no hagiográficas de la actriz de marras. Rafael Egaña, con el pseudónimo de Juan de Santiago, confiesa en* La Unión *de Valparaíso que después de haber visto muchas veces a la celebrada actriz le ha quedado grabada la imagen «de una mujer mundana, neurótica, apasionada, que vive una vida de perpetua agitación, consagrada a quebrar nerviosamente todas las cadenas que la atan al deber y a la sociedad» pero no «la gran silueta pura y austera del Arte...». Continúa: «Hay en su talento no sé qué de crugidos de seda, de perfumes enervantes, de sensualismo de la vida, que la aleja del genio-númen, casto y luminoso que tiene alas para llegar a las elevadas regiones de lo abstracto. Sarah Bernhardt es la artista del siglo diecinueve, pero no he visto en ella a la artista eterna». Citado por Roberto Hernández,* Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos, *Imprenta San Rafael, Valparaíso, 1928, pág. 596.*

argumento hechos privados intrascendentes que no los guía ninguna idea moral ni solución social, tal como se ve en la ya citada obra de Victorien Sardou escrita para Sarah Bernhardt (*Fedora*). Este drama, en la línea del naturalismo, es indigno de una tan grande artista, según cree Lastarria. Conversaciones vulgares, enredos, venganzas atolondradas o pasiones insensatas son las que priman. En cuanto al público se estaría gestando un nuevo gusto, que «está por la farándula», ya que no serían otra cosa «las tropas que se nos aparecen de cuando en cuando a recordarnos que hay también teatro dramático». Es un gusto desordenado, corrompido o «estragado», dice Lastarria, el que se forma con la «farándula moderna»; gusto «melomaniático que juzga de la entonación de los actores por las reglas de la melopea, que llama cavatinas a sus monólogos, notas a sus monosílabos, y frases en octava superior a las que se dicen en tono más alto». Por último, así como destaca a Sarah Bernhardt en su papel de Doña Sol en la obra de Victor Hugo (que según se cuenta lloró cuando vio su interpretación), Lastarria percibe igualmente cómo, en otros de los dramas que representó en el Teatro Santiago, ella exageró el carácter exclusivo o solitario de su actuación, faltando el «esplendor del espectáculo», o la combinación de varias artes, como lo exigía en ese entonces Richard Wagner para la ópera[20].

[20] *José Victorino Lastarria,* La Libertad Electoral, *n. 197, 28 de octubre 1886.*

Dos líderes olvidados de la revolución haitiana (1791-1793)

Jorge Victoria Ojeda

Es común que en los escritos sobre la historia de la revolución de Haití se omita señalar a dos de los primeros líderes de ese movimiento de esclavos sublevados iniciado en 1791, recayendo, erróneamente, el crédito de su génesis en Toussaint Louverture[1].

Sin deseos de eclipsar el papel que la historia le ha otorgado a éste último, es necesario que en las páginas de ese proceso desarrollado en el Caribe se inscriban las participaciones de Jean François (Juan Francisco) y Georges Biassou, como líderes en el inicio, y también sus actuaciones e intereses, con la intención de una mejor evaluación del movimiento revolucionario, de sus actores, y de la participación de España en la lucha desarrollada en la colonia francesa de Saint-Domingue.

Se inicia el levantamiento armado

En agosto de 1791, en el norte de esa colonia estalló el levantamiento revolucionario de esclavos y cimarrones encabezados por Boukman, que en medio de una ceremonia juraron luchar hasta liberarse de la esclavitud. Desde antes había corrido el rumor de que el rey de Francia Luis XVI, había concedido a los esclavos tres días de libertad a la semana para que trabajasen por su cuenta los lotes de tierra asignados, pero que los colonos blancos se negaban a cumplir estas ordenanzas aprovechando que el soberano estaba prisionero. Se añadía que ciertas tropas reales estaban por llegar a la isla, pero que con seguridad los plantadores les harían resistencia tratando de impedir la aplicación de las medidas señaladas[2].

[1] *C. L. James,* Los jacobinos negros. Toussaint L'Ouverture y la Revolución de Haití, *Madrid, Turner-Fondo de Cultura Económica, 2003 [1938]. En la p. 96, señala que desde que Toussaint se unió a la revolución se convirtió en el líder. Muchos autores siguen esta obra de obligada consulta, pero sin la pertinente crítica.*

[2] Ibidem, *p. 92; J. L. Franco,* Documentos para la Historia de Haití en el Archivo Nacional de Cuba. *La Habana, Publicaciones del ANC., 1960, p. 24.*

Con ese ambiente –añadiendo otros problema internos–, la lucha estalló, destacando como líder Boukman, seguido por Jean François y George Biassou. En noviembre murió en combate Boukman y la dirección de la sublevación pasó entonces a los otros dos[3].

Sobre los sucesos ocurridos en la colonia vecina, Joaquín García, gobernador de la parte española de la isla, informaba a su metrópoli que «en las inmediaciones del Guárico [se inició] una sublevación de los negros esclavos, algunos mulatos libres y blancos, dando principio con el hecho [...] de incendiar las habitaciones azucareras, matando a todo hombre blanco y proclamando la libertad». García no omitía su desconcierto y la actitud a tomar ante esa situación de la colonia francesa[4].

Poco después de iniciado el movimiento y enarbolando la bandera y la lucha por la causa del rey de Francia, los rebeldes negros se autonombraron con pomposos títulos: Jean François, Gran Almirante de Francia, Generalísimo y caballero de la Orden de San Luis; George Biassou, Virrey de las regiones conquistadas y de los Ejércitos del rey; y Toussaint –por entonces ayudante de Biassou–, el de Médico de los Ejércitos del rey de Francia[5]. Geggus señala que Jean François tomó el título mencionado poco después del inicio de la revuelta y que tanto él como su mujer fueron elevados por los negros rebeldes al rango de rey y reina[6].

Ante los acontecimientos ocurridos en su colonia, en noviembre de 1791 Francia envió una primera comisión formada por Roume, Mirbeck y Saint-Leger. El último entabló comunicaciones con los rebeldes, por lo que Jean François y Biassou enviaron a dos negros libres a notificar a los blancos de Le Cap sus disposiciones conciliadoras, obteniendo escasos resultados[7].

[3] *J. L. Franco,* Revoluciones y conflictos internacionales en el Caribe, 1789-1854, *La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, 1965, p. 21; C. Fick,* The making of Haiti. The Saint-Domingue Revolution from below, *University of Tennessee Press, 1990, pp. 112-113. E. Cordero,* La Revolución Haitiana y Santo Domingo. *Santo Domingo, Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1989, pp.41-45, señala como segundos en la dirección del movimiento a Toussaint, Dessalines, Cristóbal y Moyse.*

[4] *Archivo General de Simancas. Secretaría de Guerrra (en adelante, AGS. S.G.) leg.7149, No.439. Informe de García al Conde del Campo de Alange. Santo Domingo, en septiembre de 1792.*

[5] *C. L. James,* Los jacobinos negros, *p. 99; C. Aimé,* Toussaint Louverture: La revolución francesa y el mundo colonial, *La Habana, Academia de Ciencia de Cuba, 1967, p. 243; V. Schoelcher,* Vie de Toussaint Louverture, *París, Edition Karthala, 1982, p. 104.*

[6] *D. Geggus, «Slave resistence in the Spanish Caribbean in the Mid-1790s», D. Gaspar y D. Geggus (ed.),* A turbulent time. The French revolution and the Greater Caribbean, *Indiana University Press, 1997, p. 145.*

[7] *C. Aimé,* Toussaint Louverture, *pp. 246-247.*

En la segunda mitad de 1792 los negros sublevados del norte recurrieron a las autoridades de la parte española de la isla solicitando su apoyo en material bélico, ropas y víveres. García contestó que la resolución y ayuda no correspondía al gobierno español[8]. Jean François, reiteró su solicitud de ayuda, señalando que luchaban por el rey de Francia y por esa razón pedía ayuda a su pariente de España. De nueva cuenta la petición fue denegada[9].

A inicios de 1793 García recomendaba a la metrópoli halagar a los negros y satisfacerlos en lo posible ya que ante una probable enemistad con su vecino, podría atraerlos para los intereses hispanos de recuperar la parte occidental de la isla[10].

Esos líderes negros fueron buscados en primera instancia por los comisarios franceses con intenciones de recluirlos a sus filas, siempre y cuando se apegasen a lo dictado sobre la libertad[11]. Pero Francia y España no fueron las únicas naciones que se fijaron en ellos, Inglaterra también los exhortó a pelear bajo su bandera, ofreciendo los mismos sueldos y mayores distinciones que las que gozaban[12].

A fines de marzo de 1793 España le declaró la guerra a Francia. Sin embargo, poco antes el monarca español había hecho saber su interés por medio de Real Orden del 22 de febrero, en la cual instruía a su gobernador en Santo Domingo de tener como aliados a los negros rebeldes. Las soberanas palabras fueron:

> «ganar el ánimo de Juan Francisco [...], y demás jefes aliados [...] para que hostilicen a la tropa y habitantes de la parte francesa adictos a la nueva constitución hasta lograr su total exterminio y reunirla a nuestra tierra, para lo cual les franqueará VS. los auxilios posibles, ofreciéndoles, desde luego, que su Majestad los recibe bajo de su Real Protección, y asegura bajo su Real palabra a los negros y mulatos desde ahora para entonces la libertad, excepciones, goces y prerrogativas correspondientes a vasallos suyos, y a

[8] *AGS. S.G. leg.7157, exp.18. Cartas del gobernador de Santo Domingo, con varios documentos relativos a las ocurrencias y rebeliones de los negros de la parte francesa, del 7 de enero al 25 de diciembre de 1792. (25 de septiembre).*

[9] *AGS. S.G. leg.7157, exp.19, No.20. Traducción de carta de Jean François al gobernador de Santo Domingo. Valiere a 13 de febrero de 1793.*

[10] *AGS. S.G. leg.7150, No.313. Informe de García a Campo de Alange. Santo Domingo a 12 de marzo de 1793.*

[11] *Archivo General de Indias (en adelante, AGI.) Santo Domingo, leg.1110. Carta del arzobispo de Santo Domingo a don Pedro de Acuña. Santo Domingo 25 de mayo de 1793.*

[12] *AGI. Santo Domingo, leg.1033. Carta del regente de la Real Audiencia a Su Majestad, Santo Domingo a 22 de diciembre de 1795; D. Geggus,* Slavery, War, and Revolution. The British occupation of Saint Domingue, 1793-1798, *Oxford, Claredon Press, 1982, pp. 181-182.*

> estos y a los blancos ventajosos establecimientos en aquella parte o en la Española {...}»[13].

Una vez recibida en Santo Domingo la indicación, García instruyó al comandante de la Banda del sur, coronel Cabrera, para que contactase con Biassou; al comandante de la Banda del norte, Gaspar Cassasola, para que localizara a Juan Francisco, y a Ignacio Caro, teniente del batallón fijo de la plaza, para que haga lo mismo con Jacinto, solicitando a su vez de los negros que indicasen las fuerzas físicas con las que contaban, así como sus municiones y sus necesidades[14].

Al pasar los rebeldes al bando español fueron conocidos como «Tropas Auxiliares de Carlos IV», o simplemente «Negros Auxiliares», sin inscripción alguna en el ejército. Asimismo, de manera inmediata los extensos territorios que los rebeldes controlaban en ese momento pasaron a manos del Santo Domingo español.

Respecto a esa alianza, James señaló con poco acierto que: «Se trataba de hombres blancos que les ofrecían [a los negros] pistolas, municiones, suministros, que los valoraban como soldados, los trataban en pie de igualdad y les pedían que matasen a otros blancos»[15]. Lo cierto fue que aquella «valoración» e «igualdad» nunca pasaría de los límites impuestos por las segregaciones raciales durante el tiempo que duró aquella alianza, y mucho menos cuando se convirtieron en una incómoda carga para las autoridades. La alianza derivó, más bien, de la unión de intereses particulares en la que los líderes de ambos bandos –en referencia a Juan Francisco y Biassou, al menos, por el lado de los rebeldes-, buscaban como objetivo el dominio de la isla por parte de España y el proseguir con la práctica de la esclavitud. Esos dirigentes se deslumbraron, sin duda, por las promesas reales que les hicieron para lograr su adhesión. Asimismo, poco a poco las menciones hacia el rey francés y de la libertad generalizada fueron desapareciendo de los discursos de esos negros[16].

De inmediato comenzaron las rencillas entre Juan Francisco y Biassou por demostrar quién era el máximo líder, problemas que se resol-

[13] *AGS. S.G. leg.7157, exp.19, No,117. El gobernador de Santo Domingo contesta la Real Orden de 22 de febrero. Santo Domingo a 25 de abril de 1793.*

[14] Ibidem.

[15] *C. L. James,* Los jacobinos negros, *p. 125.*

[16] *Sobre esa tensa situación, vid, J. Victoria,* Tendencias monárquicas en la revolución haitiana. Juan Francisco Petecou bajo las banderas de Francia y España, *México, Siglo XXI Editores, pp.41-55.*

vieron a instancias de los españoles que reconocieron al primero, pero entonces comenzaron las rencillas con Toussaint[17]. Éstos culminaron con el pase del último a las filas enemigas después que Francia se comprometiera a abolir la esclavitud. Toussaint fue entonces nombrado comandante general de la línea francesa del oeste y con el apoyo de su ejército de negros expulsó de su territorio a las milicias hispanas, en las que continuaron sirviendo los hombres al mando de Juan Francisco y Biassou[18].

El 14 de octubre de 1795 se recibió en Santo Domingo la notificación de haberse firmado la paz entre Francia y España, con resultados funestos para la segunda, ya que debía cederse a los franceses la parte española de la isla[19]. Se estipulaba, entre otras cosas, que Juan Francisco y todos los oficiales a su mando la abandonasen[20]. García recordó a la metrópoli que algunos de los jefes negros se hallaban condecorados con el Real Busto y medalla dadas en el soberano nombre, además de haberles prometidos goces y prerrogativas al momento de su alianza. Basado en ello, García respetó las promesas del rey y justificó la evacuación de las tropas y su envío a Cuba, señalando que ahí podrían ser útiles en la agricultura o formar «compañías de Morenos disciplinados en tiempo de guerra»[21]. Sin embargo, la verdadera razón de la evacuación fue la petición de Francia.

Salida y dispersión de las tropas de negros

La mayoría de las Tropas Auxiliadoras que partieron de Bayajá en varios buques llegaron al puerto de La Habana el 9 de enero de 1796, transportada en la escuadra española al mando del teniente general de la Real Armada Gabriel de Aristizábal y Espinoza. La gente de Juan

[17] *AGS. S.G. leg.7159, exp.61. El gobernador de Santo Domingo hace referencia a la desunión que reina entre los jefes Biassou y Toussaint, Bayajá a 13 de abril de 1794; J. L. Franco,* Historia de la revolución de Haití, *Santo Domingo, Editora Nacional, 1971, p. 239.*

[18] *C. L. James,* Los jacobinos negros, *p. 142; J. L. Franco,* Historia de la revolución de Haití, *pp. 229 y 240.*

[19] *AGI. Estado, 5A, No.19. Sobre la publicación y diligencia de cumplimiento del tratado de paz con la Francia y sobre la cesión de la isla. Santo Domingo a 18 de octubre de 1795.*

[20] *Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN.) Estado, 3407. Esteban Laveaux 4 y gobernador de Santo Domingo a la Diputación de la República. Fuerte Delfín a 22 de noviembre de 1795.*

[21] *AGI. Estado, 5A, No.41 (1). Carta de Joaquín García a Luis de las Casas. Santo Domingo a 2 de febrero de 1796.*

Francisco que fue elegida para salir de Santo Domingo ascendió a 795 personas, entre hombres de tropa, adolescentes de ambos sexos, mujeres adultas y niños. Días antes habían viajado Biassou y su familia –un total de 24 personas–, a quienes se les mandó a la Florida[22].

Una vez dividida la tropa de Juan Francisco sus destinos fueron: Cádiz, el jefe, principales allegados y sus familias (136 personas); la isla de Trinidad (144 personas); Guatemala (310 personas); Campeche (115 personas); y Portobelo (90 personas). Tres individuos se quedaron en La Habana por enfermedad y de ellos no se tiene informes, pero para 1800 el gobernador Salvador de Muro y Salazar, marqués de Someruelos, señalaba que aún existía en aquella ciudad «algún otro» de la división de Juan Francisco[23], lo que indica que podría tratarse de ellos y que no fueron remitidos a otro sitio después de su recuperación.

Los olvidados Biassou y Juan Francisco

La participación de estos dos negros en la lucha francohispana en la isla de Santo Domingo, fue el motivo de que la historia de Haití los olvidara como los cabecillas más importantes después de la muerte de Boukman hasta su alianza con los españoles. A pesar de que se apunta comúnmente que «los esclavos comenzaron a luchar por su propia libertad»[24], lo cierto es que detrás de esa forma un tanto simplista de asumir el inicio del movimiento rebelde, hay otra historia no reconocida o no estudiada. En el caso de los líderes Juan Francisco y Biassou, su participación puede resumirse en una lucha personal por obtener la libertad en unión de un reducido número de seguidores y no de quienes persiguiesen los ideales de libertad para todos los esclavos. Es posible que al principio la causa expuesta para levantarse en armas haya sido convincente para ellos, sin embargo, su condición de líderes –uno más que otro– les llevó a tener contactos con agentes de otros

[22] *AGI. Cuba, leg.1439. Carta de Juan Nepomuceno de Quesada a Luis de las Casas, San Agustín a 1 de febrero de 1796; Archivo Nacional de Cuba. Floridas, leg.14, No.29.*

[23] *AHN. Estado, 6356, exp.2. Correspondencia del Capitán general de Cuba marqués de Someruelos. Habana a 27 de enero de 1800. Sobre un amplio estudio de la tropas auxiliares, vid., J. Victoria,* De «Libertad, excepciones, goces y prerrogativas». Impulso y dispersión de las Tropas Auxiliares del rey de España en la guerra de Santo Domingo (1793-1848), *tesis doctoral, Departament d'Historia, Geografia i Art. Castelló, Universitat Jaume I, 2005.*

[24] *J. Rodríguez O., «La emancipación de América»,* Secuencia, *núm. 49, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2001, p. 56.*

intereses que les quisieron tener en sus filas, lo que despertó en ellos una ambición personal.

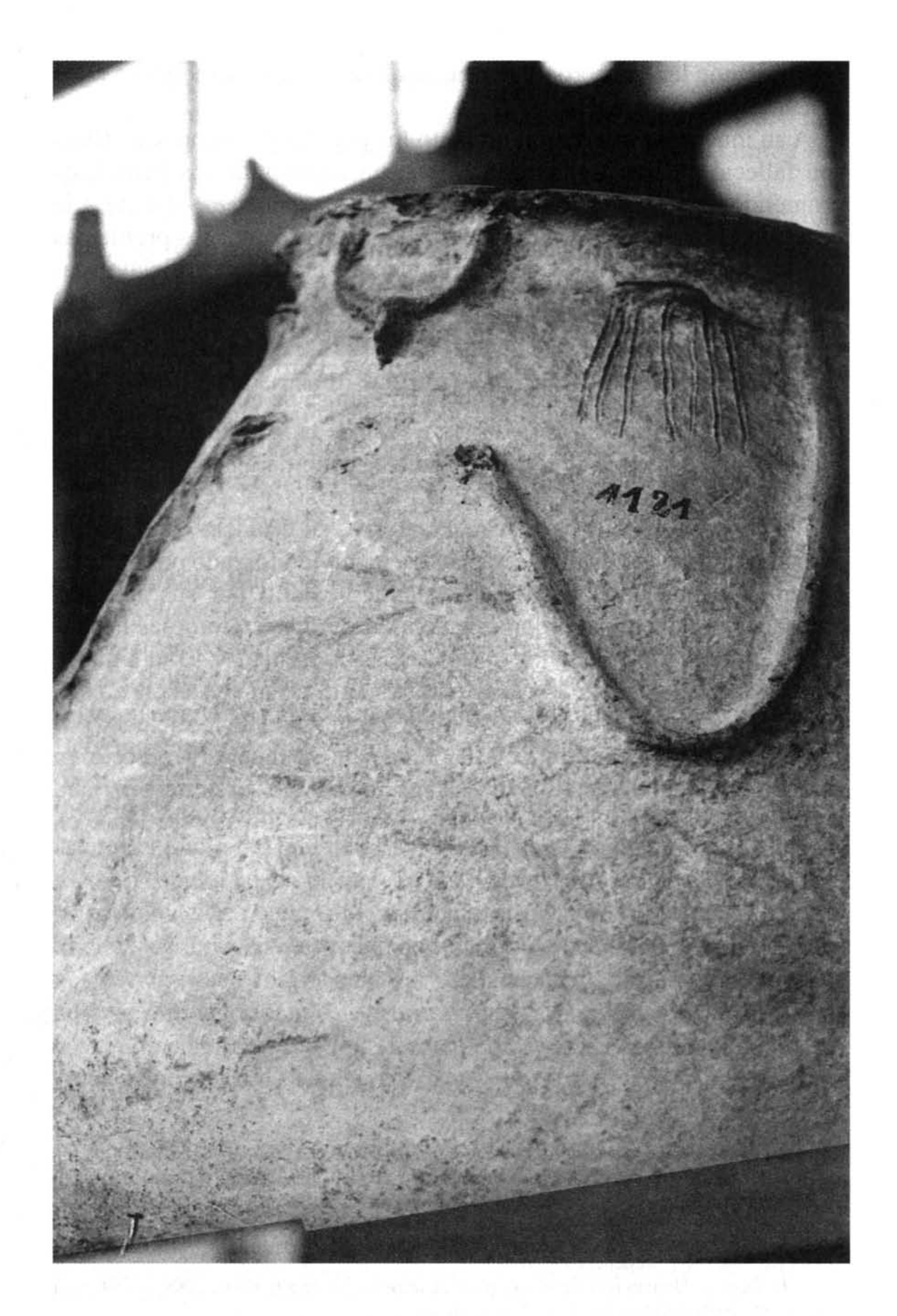
A su muerte se invirtieron un tanto los papeles protagonistas. Biassou falleció en San Agustín en 1801, con algunos de los beneficios prometidos en 1793, y logrando de manera *postmortem* –debido a la necesidad española de congratularse con los negros por los problemas con los norteamericanos–, que se le mencionara como «oficial español». Ese rango era impensable para una persona de color, que de «fiel vasallo» de la Corona y valeroso Auxiliar, fue posteriormente señalado únicamente como «negro francés libre». Pero la parafernalia del entierro de Biassou –con la presencia en la misa de autoridades civiles y militares–, no fue otra cosa que muestras de la necesidad hispana de seguir contando con la ayuda de la gente de color para la protección del cada vez más acosado territorio de la Florida[25].

Por lo correspondiente a Juan Francisco, su estancia en el puerto gaditano transcurrió en algo semejante a un olvido forzado por parte de España. Si bien se le pagaba un raquítico salario por sus antiguos «méritos» para con la Corona española, las antiguas promesas hechas para ganar su adhesión años antes quedaron olvidadas. El antiguo y arrogante general de las Tropas Auxiliares terminó su existencia en una situación precaria, sin distinción alguna y segregado de la sociedad por sus antecedentes bélicos y condición social. Su muerte aconteció en Cádiz en septiembre de 1805[26], y su ausencia debió ser un respiro para las autoridades gaditanas, e incluso para las superiores, sitas en Madrid[27].

[25] *J. Victoria, «Jorge Biassou. La historia de un líder negro de la revolución haitiana en la Florida hispana»,* Secuencia, *en prensa.*

[26] *D. Geggus,* Haitian Revolutionary Studies, *Indiana University Press, 2002, p. 294, nota 103, retoma comunicación personal de A. Crouzet.*

[27] *J. Victoria,* Tendencias monárquicas en la revolución haitiana, *p.127.*



Cafayate, 1971

CALLEJERO





Oviedo, 2006

Entrevista a Mario Muchnik

Jesús Marchamalo

Nos recibe en su casa de Madrid, tarde invernal oscura como la boca del lobo, vestido con un pantalón de pana, camisa y tirantes. Anda, comenta, trajinando con un ordenador: una de esas catástrofes domésticas de cables pelados, enchufes, rosetas y trasiego de libros de la que no sólo no reniega, sorprendente, sino de la que diríase se felicita. Nos sentamos en unos sillones amplios, de piel, en el salón, ante una enorme mesa de cristal impoluta en la que yo coloco la grabadora y él la pipa.

Conversador infatigable, comentarista mordaz y al tiempo afable, risueño y memorioso, conserva Mario Muchnik (Buenos Aires, 1931) un ligero acento porteño que ha conseguido mantener encendido, como una llama de nostalgia, por medio mundo: Nueva York, Nápoles, Londres, Roma, París, Barcelona... Es editor, entre otras muchas cosas, y autor de una decena de libros, entre ellos los tres tomos de sus memorias, *Lo peor no son los autores*, *Banco de pruebas* y *A propósito*.

—No sé si todo el mundo sabe que usted empezó trabajando como físico.

—Efectivamente, no todo el mundo lo sabe. Fui un joven fascinado por la física, por toda la ciencia, en realidad, porque fui un chico de la posguerra, y la guerra había acabado en el mundo con la bomba atómica: el lanzamiento de la bomba atómica nos tenía conmovidos no tanto por las muertes que ocasionó –y era terrible porque en aquel momento realmente no nos parecía ningún crimen, estábamos incluso convencidos de que se habían ahorrado vidas–, sino por el hecho extraordinario de que la teoría atómica se convirtiera en una realidad. Mi casa era entonces muy frecuentada por físicos, venían mucho Ernesto Sábato, Gaviola y gentes como Guido Beck, un checo que escapó de la guerra, y unos cuantos más, bueno, todo eso a mí me fascinaba. Unido a que siempre fui propenso a las cosas técnicas: me

encantaban los aviones, las bicicletas, y las máquinas que construía y destruía, afición que me llevó en una ocasión a hacer saltar todos los fusibles del barrio jugando con un timbre; en fin, que cuando tuve que elegir carrera, acabé orientándome por la física, y mi padre me envió a estudiar a Nueva York.

—He leído que incluso descubrió una partícula, la sigma+, o algo así, pero no he conseguido entender nada.

—Fue la partícula antisigma+. La gracia del hallazgo es que no tiene ninguna trascendencia comparada con la que hubiera tenido si no hubiéramos encontrado la antipartícula antisigma+; eso habría movido el piso de toda la física cuántica, hubiera motivado que se viniera abajo todo el edificio. Es decir, que confirmamos que la predicción de la teoría era correcta, y que existía lo que los cálculos afirmaban.

—En Columbia, en la universdidad, tenía por lo visto una habitación donde sus amigos se proveían de libros prohibidos.

—Alguien me dijo que ésa era la habitación que había ocupado Federico García Lorca cuando viajó a Nueva York. Era tradición que, a medida que progresabas en la carrera, te daban habitaciones mejores, y mi último año tuve esa habitación, magnífica, en el último piso, con una mansarda desde la que se veía gran parte de la ciudad. Me sentía a mis anchas, más sabiendo que pudo estar ocupada por Lorca que, por cierto, mis compañeros no sabían quién era.

Y era divertido porque esa habitación se convirtió casi en un centro cultural: tenía una radio con música clásica, libros, un cuadro de Brueghel que me había regalado mi padre, y muchos libros, algunos de Henry Miller, que entonces estaban prohibidos en EE UU e incluso en Francia. Mi tío me los mandó con unas sobrecubiertas de novelas del Oeste, y cuando se supo de su existencia comenzó el desfile de préstamos, tanto que los libros acabaron completamente desgastados con tanta lectura. Recuerdo que los llevé a Buenos Aires destrozados...

—¿Y en Buenos Aires repitió el éxito de Columbia?

—En Buenos Aires, curiosamente, no despertaron interés. Aquél ya no era un ambiente universitario y no se vivía la miseria sexual de la

clase estudiantil. Fíjate cómo llegaba de lejos esa miseria que recuerdo que enfrente de nuestro edificio estaba el colegio de enfermeras, que se vestían y se desvestían frente a nuestras ventanas, y dialogaban con nosotros dibujando letras en el aire que nosotros intentábamos interpretar. Y había una tradición bastante estúpida conocida como los *panty-raids*, las cacerías de bragas: los chicos tomaban al asalto el edificio de las chicas y les robaban las bragas. Aquél era uno de los espectáculos más deliciosos que me tocó ver en Nueva York: un grupo de chicos saliendo del edificio, agitando bragas sobre sus cabezas, perseguidos por la policía...

—Lo cuenta como si usted no hubiera sido más que un mero espectador.

—No, la verdad es que yo era muy pudoroso entonces. Sí asumí alguna militancia política, recuerdo que organicé colectas de firmas para salvar de la silla eléctrica a un negro que había violado a una mujer blanca, y que finalmente fue ejecutado, escribí cartas en contra de la guerra de Corea, todo eso sí, pero lo de las bragas no era exactamente lo mío. Me limitaba a sufrir en silencio.

—¿Ya entonces hacía fotos?

—Creo que siempre había hecho fotos, pero allí en Nueva York empecé a hacerlo un poco más en serio. Porque Columbia era un sitio asombroso, había lo que se llamaba el *Photo Club,* que a cambio de una pequeña cuota te daba derecho a utilizar el cuarto oscuro, ampliadoras, se hacían a veces exposiciones... Y yo salía a hacer fotografías artísticas: edificios a la caída del sol, el puente de Brooklyn, Columbia durante la noche, las ventanitas encendidas, las revelaba allí, y algunas de aquellas fotos todavía las conservo, un aula vacía... No me atrevía a fotografiar a gente todavía, por eso estaba vacía. En realidad, empecé a fotografiar en serio en Roma, creo que en el año 56 ó 57, tenía una cámara de mala muerte, de fuelle, pequeña, que después cambié por una Rolleflex, y empecé a hacer fotos de otra manera.

—Hubo un famoso fotógrafo amigo de su padre, David Douglas Duncan, que viendo sus fotos dictaminó: no son malas, se morirá de hambre.

—Bueno, fue un mensaje que me transmitió mi padre. No sé si realmente lo dijo o no, porque años más tarde el propio Duncan me dijo que no recordaba haber visto ninguna foto mía en esa época. De modo que no sé si mi padre le enseñó las fotos y Duncan se olvidó, o si nunca lo hizo y se inventó la historia para protegerme. Eran unas fotos de árboles, ramas y follaje porque quería hacer una edición ilustrada del *Barón rampante*, de Calvino, que por cierto vio las fotos y le gustaron muchísimo.

—Ha fotografiado a muchos escritores, ¿quién es más coqueto?

—Una pregunta interesante. Bien (duda), uno de los más coquetos que recuerdo era Ernesto Sábato, y digo era porque ahora ya está viejecito y es otra cosa. A Ernesto era difícil pillarlo sin que posara, ponía caras de mucha preocupación, en eso tiene alguna afinidad con Saramago, por ejemplo, que es otro que siempre quiere salir en las fotos como si estuviera ocupado dirigiendo la creación. También era bastante coqueto, pero menos, Rafael Alberti; era muy consciente de cuándo le estabas haciendo fotos, y ponía caras. Y el menos coqueto, Sartre, nunca le importaba cómo saliera, le daba exactamente igual, estaba muy encallecido.

—¿Y Cortázar?

—Cortázar era juguetón, no exactamente coqueto. Le gustaba participar en la foto, intervenir, colaborar con el fotógrafo. Tengo muchas fotos suyas, pero hay una en la que está con unas gafas oscuras muy grandes –tenía frecuentes migrañas y le molestaba mucho la luz del sol–, yo estaba buscando el encuadre y entonces él se dio cuenta y alzó la cabeza buscando que yo me reflejara en las gafas. Lo hizo deliberadamente, pero no por coquetería, sino porque le divertía jugar, en el sentido infantil de la palabra, era un gran juguetón. Creo que gran parte de su literatura es juego.

—Hay otra foto suya de Cortázar en la que aparece flanqueado por un par de guardias civiles, en Segovia, casi como detenido.

—De esa foto hice copia y la envié al cuartelillo de Prádena y me dijeron que la tenían allí colgada, todos orgullosos. Fue divertido por-

que llegaron los guardias, se quitaron el tricornio, hacía mucho calor, y preguntaron por Julio, muy respetuosos porque querían saludarlo, estrecharle la mano, estaban muy impresionados. Así que en la foto están los tres muy serios.

—*¿Y ese asunto con las Leicas?*

—Bueno, yo lo explico de una manera muy sencilla: he tenido muchos coches en mi vida, mejores y peores, hasta que me compré un Mercedes, de ocasión naturalmente, en el año 94. Y me di cuenta de que una cosa son los coches, y otra cosa los Mercedes. Pues con la Leica es igual: yo fotografié con varias cámaras, hasta que un día un amigo físico me prestó una Leica, y eso de hacer una foto con el visor que tiene, la precisión con que puedes ajustar las aperturas del diafragma, la luminosidad de las lentes, me dejó completamente envidioso. Años más tarde, cuando en Mayo del 68 salí a hacer fotos en París, un fotógrafo italiano que trabajaba para LIFE vio la cámara con la que trabajaba, me invitó a su casa y empezó a sacar Leicas usadas, tenía un montón, y me dijo: «Elige dos». No lo podía creer, estaban usadas, claro, pero las mejores Leicas son las usadas, así que salí encantado con aquellas dos cámaras, y tres objetivos, colgadas del cuello. Hoy no podría hacer fotos con otra cámara, sí podría claro, según qué, pero no sería lo mismo.

—*Si leen esto los de Leica lo mismo le hacen un descuento.*

—Bueno, yo encantado.

—*Creo que trabaja todavía con película.*

—Sí, trabajo con rollos de película que doy a revelar a un laboratorio donde me conocen, y que después *escaneo* desde el negativo, y a partir de ahí trabajo la imagen en la pantalla del ordenador e imprimo en papel. Y ésas son las fotos que luego expongo y que hago aquí en casa, siempre en blanco y negro. La gran ventaja para mí es que no necesito laboratorio.

—*¿Hablamos de cómo se hizo editor?*

—Ahí entran dos cosas, dos asuntos, el primero es por qué dejé la física, y lo segundo cómo me hice editor. Vamos a dejar la física para otra vez, porque es una larga historia, lo cierto es que decidí dejarla, pero claro, tenía una familia, con niños pequeños, y no tenía la libertad de decir me hago no sé qué, porque tenía que ganarme la vida. Me llevó unos años dejar la física hasta que, como yo digo, me encontré con una tangente: apareció un amigo de la familia que me propuso un trabajo en Londres. Él tenía una empresa de formación audiovisual. Entonces no existían el vídeo ni los ordenadores, eran unas filminas que se sincronizaban con textos o músicas, y me propuso producir contenidos en Europa: cosas de arte, grandes paisajes... En mi vida he tenido un salario semejante, vivíamos en una casa estupenda de la que me pagaban la mitad del alquiler, y yo sin la física, y poniendo todo mi ser en eso. Pero no funcionó, y al cabo de un tiempo lo dejamos. Nos fuimos a París, con un año de indemnización, y como había hecho algunos libros con mi padre, decidí ofrecerme al parque editorial: mandé cuarenta cartas –exactas– y recibí tres respuestas, todas negativas. Los meses iban pasando y no encontraba trabajo, fue cuando me puse a hacer fotos, en el mayo francés; me compré una bicicleta y anduve con las cámaras, y justo en junio, uno de los editores, a quien yo había enviado un proyecto, me llamó para trabajar con él. En casa, los niños se pusieron a llorar; había llegado a París en julio del 67 con dinero para un año, y habían pasado once meses. Siempre me han dicho que se me aparece el mesías cada cierto tiempo, y debo reconocer que en todas mis vicisitudes editoriales, y tengo una carrera editorial más bien accidentada, siempre he salido del pozo en el momento más necesario. Y así he ido dando tumbos, pero he tenido suerte, siempre.

—Se dice de usted que es un editor a la antigua usanza: le gusta hablar, comer, fumar, beber...

—Me gustan las mujeres, me gusta mucho leer, me gusta hacer bricolaje, hacer cosas con las manos; me gusta montar estanterías, mover muebles, cambiar el ordenador de sitio. Creo que todo esto me viene de la física experimental, yo era muy buen físico experimental, tenía talento para eso, siempre he sido muy manitas.

—Ha conocido a la estirpe de los grandes editores, Barral, Einaudi, Suhrkamp, padres de una manera de editar que ha ido muriendo con ellos...

—Si, Karl Hanser... El mundo de la edición era entonces una cosa de amigos, la edición era la vida, era algo divertido, sensual, recuerdo las jornadas de Formentor, y a Barral, que se bañaba por la noche, desnudo, tenía todo un cierto aire estudiantil, transgresor... Se escuchaba, se discutía, había argumentos... Ahora todo está lleno de chiquitos, lo digo porque para mí, que tengo una edad, un tío de 35 años es un chiquito, y los ves con un traje caro, bebiendo güisqui con hielo, arruinándolo, constantemente con el telefonito, hablando de libros, pero siempre de números: lo conseguí por tanto, barato, caro... Todo se ha convertido en un mundo extraño, que no entiendo. He dejado de ir a Francfort porque no tengo nada que vender, no quiero comprar, y de allí sólo me interesa cenar con los viejos amigos editores.

—Hablaba antes de una carrera editorial accidentada, ¿por qué se lleva siempre tan mal con sus jefes?

—Fernando Lara me dijo que yo era un mal empleado. Señaló su sillón y me dijo: tú deberías estar aquí sentado, pero aquí estoy yo, y no puedes estar tú. Es posible que pueda ser un mal empleado, es posible que tenga defectos graves: la arrogancia, el creer que yo lo puedo hacer todo, el no saber trabajar en equipo. Y si pienso en momentos que determinaron mi caída, me doy cuenta de que soy un lengua larga, y que no reflexiono antes de actuar... Vamos a ver, cuando empecé a trabajar con Robert Laffont, mi primer empleo, me confió un libro sobre la *Mona Lisa*, y leí el texto con un lápiz rojo, señalando cosas que me parecían que iban a mejorarlo. Me llamó y me dijo: «Aquí no se toca el texto de los autores, se corrige una falta de ortografía, pero no se toca el texto». Y ahí empecé a meterme en líos.

—He estado releyendo sus tres libros de memorias y me ha sorprendido encontrar en el mundo de la edición esas zonas de sombra que usted cuenta: gente sin escrúpulos, de una inesperada mezquindad.

—Mi primer libro de memorias se tituló *Lo peor no son los autores*, y no era broma. Muchos mundos son como éste, lo que ocurre es que uno piensa que la edición, al tratarse de una empresa cultural, debe ser otra cosa, que deben prevalecer otro tipo de intereses. Y sí, es un mundo lleno de sombras, de gente que se agazapa en los rincones y

detrás de las puertas. Las maledicencias; no creo que haya otro mundo donde se digan tantas cosas de los demás, tal vez en algunos círculos de la alta sociedad. Se ha creado la falsa imagen del editor que cuida las almas, y creo, honradamente, que se trata de una industria sobrevalorada, que ha ido perdiendo la gracia porque en esta sociedad el único valor que impera ahora es el de la rentabilidad. En fin, si soy franco, hoy, ahora, teniendo que dejar la física, no sé qué haría.

—*¿Y sus broncas, con Barral, con Gimferrer?*

—Ocurría justamente porque eran otros tiempos. De Carlos Barral fui muy amigo, de los últimos años no sé si hay muchos que puedan alardear de seguirlo en una discusión de igual a igual. Él me llamaba de pronto imbécil, o cabrón, o yo se lo llamaba a él, y no pasaba nada. El único momento en que nos distanciamos, en realidad él se distanció de mí, fue cuando me nombraron director de Seix Barral, creo que le molestó que yo hubiera ocupado el trono que él había dejado, duró tiempo, fue muy doloroso, pero cuando salí de la editorial, él me invitó a tomar un té, y me dijo: «Cuéntame de verdad lo que ocurrió». Y cuando terminé, me abrazó, llamó a Ivonne, su mujer, y dijo: «Todo aclarado, no se hable más», y a partir de ese momento volvimos a discutir, a insultarnos, a llamarnos imbéciles otra vez.

—*Creo que guarda un libro dedicado de cada autor al que ha editado, ¿cuál recuerda?*

—Definitivamente, las dedicatorias más conmovedoras y más ditirámbicas son de los autores menores. Los grandes, Canetti, Cortázar, firman cosas de las que únicamente yo conozco el significado y el valor. Cuando Canetti dice «Para Mario Muchnik este libro de mi vida», y es *Masa y Poder,* yo sé lo que está diciendo, porque le llevó 22 años escribirlo. Y si Julio me dedica un libro y me pone «Descanso mi general», tiene que ver con un juego que teníamos, desde el golpe de Estado en Chile, en el que nos hablábamos como generales, en fin.

—*Hablaba ahora de Canetti y, desde luego, no hay muchos editores que tengan un Nobel en su catálogo.*

—A mí, por eso, de verdad, no se me suben los humos. Porque hay editores que encuentran o descubren autores, y eso sí es meritorio. Canetti, sin embargo, era muy conocido fuera de España, no aquí, Oliver Sacks era muy conocido fuera de España, pero no aquí, Bruce Chatwin, lo mismo... Yo he traído autores a España y eso sí lo reivindico, pero no son un hallazgo que se me pueda atribuir; yo viajaba mucho y me enteraba. *De parte de la princesa muerta*, de Kenizé Mourad, lo encontré en pilas en las librerías de París. Para mí, ya digo, lo meritorio son los editores que descubren a un autor, como cuando llega el manuscrito de un joven Mario Vargas Llosa a las manos de Barral, y él ve que ahí hay un escritor, eso nunca me ha ocurrido.

—De su encuentro con Canetti, contaba cómo tenía los lápices perfectamente ordenados de mayor a menor sobre la mesa de su estudio.

—He conocido a gente muy singular y a gente muy extraordinaria pero lo de Canetti fue, cómo decirlo, me marcó mucho, me interesó mucho conversar con él, me fascinó su capacidad para escuchar. A mí la gente que dice cosas me interesa mucho, pero me interesa más la gente que pregunta cosas y que escucha. Estuve cinco horas con él, y recuerdo que cuando me hacía una pregunta se volvía como una esponja; me preguntó, por ejemplo, «¿cómo es la lucha por el Nobel de física?», y yo empezaba a hablar, y él hacía una objeción, un comentario, le interesaba...

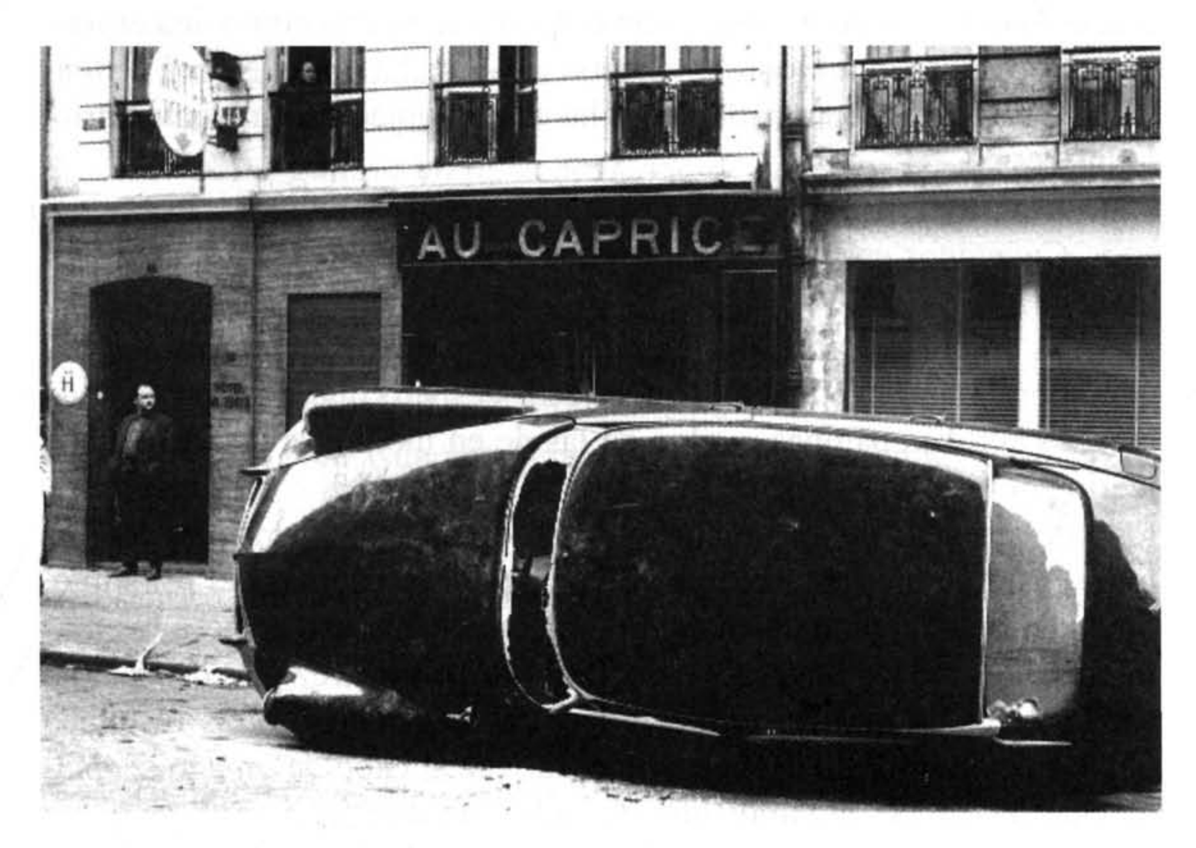
—Cuéntenos ese truco suyo para leer manuscritos...

—Es gracioso porque después de contarlo en mis memorias me llegan ahora manuscritos donde me dicen: «espero que tras leer las primeras y últimas páginas, y algo de las de en medio, se decida usted a leerlo completo». Antes me llegaban, a lo mejor, seis o diez manuscritos por semana, no es mucho pero es obvio que no puedes leerlos todos, así que me sentaba, leía en voz alta unas páginas del principio, otras del final, alguna de en medio, lo comentábamos, a veces los más interesantes me los llevaba a casa, los hojeaba otra vez más despacio... Había veces en que las primeras lecturas engañaban, otras resultaba obvio que el señor no sabía escribir. Tal vez al cabo de un año aceptaba cuatro o cinco, digamos uno de cada cien manuscritos. Y es que a veces no puedes evitar preguntarte ¿por qué la gente se empeña en

escribir cuando es tan difícil? Hay personas para quien no lo es, pero ves a gente que pone un tremendo esfuerzo en escribir un millón de palabras, en puntuar, en buscar una frase donde Kafka ponía un sólo adjetivo... Es muy difícil.

—*Y para terminar, ¿Mozart o Bach?*

—Para mí, Mozart. Toda la vida mi lista la encabezaba Bach seguido por Beethoven, y Mozart era el tercero, pero desde que oí las sonatas para piano de Mozart interpretadas por Glenn Gould y vi *Amadeus*, me he pasado a Mozart. Tengo su obra completa, todo lo que se ha grabado. Mozart para mí tiene algo de prodigioso, me uno a lo que dijo Einstein de él: para escribir su música sale al universo y la coge, no es un constructor, sino que encuentra la música hecha ya por las leyes naturales. Claro que Bach es siempre Bach...



París, 1968

El teatro español en las universidades de Estados Unidos

Jerónimo López Mozo

En el invierno de 1975 la Universidad de Cincinnati publicó el número 1 de la revista *Estreno (Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo)*. Su fundadora y directora era Patricia W. O'Connor, profesora del Department of Romance Languages and Literatures. Los objetivos de la nueva publicación eran dar a conocer obras teatrales inéditas en lengua española de autores conocidos, nuevos, exiliados y marginados. En su selección sólo se tendrían en cuenta la calidad, interés y novedad de los textos, quedando al margen cualquier consideración de tipo político e ideológico. En sus páginas, se incluían entrevistas, artículos, documentos del teatro español del siglo XX, información sobre estrenos, crítica, obras en preparación y, en general, todo cuanto tuviera interés, tanto para aficionados, como para profesionales y estudiosos de la materia.

El nacimiento de *Estreno* fue el resultado lógico del interés manifestado en los departamentos de español de las universidades estadounidenses por el conocimiento del teatro español contemporáneo. No deja de ser curioso que la única vez en la que Pedro Salinas vio representada una obra suya fuera en la universidad neoyorkina en la que daba clases, donde los alumnos interpretaron *La fuente del Arcángel*. Son numerosos los ensayos y tesis doctorales realizados sobre García Lorca y Valle-Inclán, pero también los dedicados a dramaturgos que habían iniciado su andadura en la segunda mitad del siglo XX. En los años sesenta y setenta se publicaron algunos estudios generales sobre el teatro español y no pocos centrados en un sólo autor. Al menos cinco tuvieron a Buero Vallejo como protagonista y cuatro a Alfonso Sastre. En 1972, vio la luz el primer ensayo escrito sobre la nueva dramaturgia española, que supuso el espaldarazo del grupo de autores que integrábamos el llamado Nuevo Teatro Español. Su autor era George E. Wellwarth, investigador prestigioso y profesor en la Universidad de Pennsylvania, y su título *Spanish Underground Drama*. La dedicación

de Wellwarth a la difusión del teatro español en Estados Unidos no se limitó a este libro. Su labor quedó reflejada en publicaciones como *Modern Spanish Theatre, The New Wave Spanish Drama* y *New Generation Spanish Drama.* La revista *Modern International Drama,* de la que fue fundador en 1967 y cuyo objetivo era dar a conocer obras contemporáneas del teatro universal, publicó, en sus diez primeros años de existencia, veinte obras de autores españoles pertenecientes a la generación realista y al Nuevo Teatro traducidas al inglés. La dedicación de Wellwarth al teatro español despertó el interés por su estudio de no pocos de sus colegas. Fue el caso de Teresa Valdivieso, de la Universidad de Arizona, quien, en 1978, publicó su interesante *España: bibliografía de un teatro «silenciado».*

No menos importante que la difusión del teatro español en las aulas universitarias, fue la oportunidad que muchos autores tuvieron de viajar a Estados Unidos gracias al interés y la generosidad de los hispanistas que se ocupaban de estudiarlos. En aquellos difíciles años franquistas, encontraron en aquellas tierras un espacio de libertad para expresarse del que carecían en nuestro país, cuando no la vía para resolver, gracias a las conferencias y los cursos que impartían, las dificultades económicas de alguno de ellos. Éstas fueron, por ejemplo, las razones que llevaron a Buero Vallejo a superar su resistencia a este tipo de actividades y viajar a Estados Unidos en 1966, donde, a lo largo de dos meses, visitó quince universidades en las que habló sobre teatro español y muy especialmente del suyo y del de Valle-Inclán. Por las mismas fechas, José Martín Recuerda recibió una invitación de la Washington State University para enseñar teatro y literatura española. Agobiado por la pobreza intelectual que le rodeaba y cansado de su continuo enfrentamiento con la censura, aceptó sin dudarlo. En aquel centro permaneció dos años y otros tantos en Humboldt State University, en California, que supusieron para él una experiencia inolvidable y enriquecedora. También José Rubial, el más veterano de los autores del Nuevo Teatro Español, frecuentó Estados Unidos, logrando allí el reconocimiento artístico que en España se le negaba y unos ingresos que aliviaban su precaria economía. A mediados de los años sesenta, hizo su primer viaje gracias a una beca concedida por la Fundación Juan March y allí, de la mano del citado profesor Wellwarth, recorrió numerosas universidades. Desde entonces, sus estancias en aquel país se sucedieron con una frecuencia y duración cada vez mayores. Aunque él lo negaba, muchos estábamos convencidos de que sus prolon-

gadas ausencias eran, en realidad, una forma de huir. Alguien dijo que, el suyo, era un claro caso de *transterramiento* voluntario impuesto por las dificultades que encontraba en España. Para lo que aquí nos importa, lo cierto es que allí dictó clases y conferencias, sus piezas fueron traducidas al inglés, publicadas y representadas en ámbitos universitarios, obtuvo premios, y su mejor obra, *El hombre y la mosca,* que nadie quiso montar en España, fue estrenada en Nueva York por el prestigioso Puerto Rico Traveling Theatre. Otro asiduo de las universidades norteamericanas, aunque tardío, fue Alfonso Sastre, que empezó a viajar a aquel país en la década de los ochenta. Si no lo hizo antes fue, sin duda, porque le negaban el visado a causa de su militancia en el partido comunista.

Han transcurrido tres décadas desde que viera la luz *Estreno.* Durante dieciocho años estuvo a su frente Patricia O'Connor, quien en 1993 cedió la dirección de la revista a la prestigiosa hispanista Martha Halsey, profesora en Penn State, a quién tres años después, reemplazaría Sandra Harper, de Ohio Wesleyan University. La relación de miembros del consejo de redacción y de colaboradores es enorme y en ella figuran tanto ensayistas y profesiones españoles como hispanistas estadounidenses. Imposible citarlos a todos, pero no pueden faltar en estas apretadas páginas nombres como los de Phyllis Zatlin, adjunta a la dirección de 1993 al 2001, que ha volcado buen parte de su mucha energía en tareas ligadas a la buena marcha de la revista y en editar, bajo el título *Estreno: contemporary spanish plays series,* una colección de textos traducidos al inglés de autores españoles. Otras personas imprescindibles en esta breve relación son John P. Gabriele, Marion P. Holt, Candyce Leonard, Anita L. Jonson, Iride Lamartina, Polly J. Hodge, Hazel Cazorla, Peter Podol, Mary Makris y Linda Materna. En su dilatada trayectoria, *Estreno* ha reunido gran número de entrevistas, reseñas, relaciones bibliográficas y artículos, muchos de ellos redactados por los propios autores de las más de sesenta piezas que ha publicado. Todos estos materiales constituyen uno de los más valiosos documentos sobre la historia del teatro español en el último medio siglo, pues sus responsables han conseguido que sus contenidos reflejaran la evolución que se ha ido produciendo a lo largo de ese periodo en la escena española. Así, los primeros números de *Estreno* dieron a conocer obras de los autores realistas y del Nuevo Teatro Español, sin olvidar a algunos de los más destacados representantes del teatro comercial. Entre aquellos figuran Buero Vallejo, Lauro Olmo,

Martín Recuerda, Alfonso Sastre, Antonio Gala, Fernando Arrabal, Romero Esteo, Jerónimo López Mozo, Martínez Ballesteros, Jordi Teixidor, Martínez Mediero y Luis Riaza, a los que hay que sumar a Jorge Díaz, dramaturgo chileno afincado, entonces, en España. Entre los otros, José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte, Miguel Mihura y Jaime Salom. No faltaron textos de autores españoles exiliados, como José Ricardo Morales y Pedro Salinas. En 1984 aparecieron, por vez primera, obras escritas por mujeres, haciéndose eco de su creciente presencia en el campo de la autoría teatral. Rompieron el fuego Lidia Falcón y Carmen Resino, a las que siguieron, con notable regularidad, María Aurelia Capmany, Paloma Pedrero, Concha Romero, Itziar Pascual, Yolanda Pallín, Elena Cánovas y Antonia Bueno. Algunos de los nombres citados volvieron a ser publicados y, otros, pertenecientes a sus grupos generacionales, ausentes en esa etapa inicial, fueron incluidos poco a poco. Fue el caso de Carlos Muñiz, Rodríguez Méndez, Francisco Nieva y José Martín Elizondo. Pero siempre atentos a lo que sucede en el panorama teatral español, fueron testigos de la aparición de nuevos autores, cuyas trayectorias siguen, tanto por la lectura de sus textos, como por el contacto personal que establecen durante las frecuentes visitas a España de los profesores americanos o a través de los congresos a los que unos y otros asistimos. A partir de 1985, el censo de autores fue enriqueciéndose con miembros de las nuevas generaciones. De entonces a hoy, la lista ha crecido con nombres como Alonso de Santos, Fermín Cabal, Domingo Miras, Antonio Onetti, Eduardo Quiles, Ernesto Caballero, Maxi Rodríguez, Eduardo Galán, Francisco Sanguino, Rafael González, Ignasi García, Chatono Contreras, Juan Mayorga, José Ramón Fernández y Rodrigo García.

Estreno no es, sin embargo, la única revista norteamericana que se ocupa del teatro español contemporáneo. En 1986, Juan Villegas, ensayista y profesor de la Universidad de Irvine, en California, fundó *Gestos*, que aborda temas relacionados con la teoría y la práctica del teatro hispano y que, en cada volumen, incluye una pieza teatral. Aunque su dedicación preferentemente es el teatro latinoamericano, la parcela reservada al que se hace en España es generosa. Además de numerosos artículos, aproximadamente la cuarta parte de las obras publicadas son de autores españoles actuales. Abundan, por otra parte, las revistas que abarcan todos los géneros literarios, entre ellos el teatral. Destaca, entre todas, *ALEC (Anales de la literatura española contemporánea)*, publicada en la universidad de Colorado y Boulder, por su decidido

interés por el teatro, al que, en no pocas ocasiones, dedica números monográficos.

Concluido el siglo XX, el balance de las relaciones de las universidades de Estados Unidos con el teatro español, sobre todo con sus autores, es muy positivo. En los albores del siglo XXI, todo apunta a que seguirá siéndolo. Los hispanistas más veteranos siguen dando a la imprenta nuevos e interesantes ensayos. Son recientes, por ejemplo, los de Patricia O'Connor titulados *Antonio Buero Vallejo en sus espejos* y *Mujeres sobre mujeres teatro breve español,* y los de John P. Gabriele *Teatro de la España democrática: los noventa* (en colaboración con Candyce Leonard), *El juego eterno: teatro de Luis Araujo* y *Lidia Falcón: teatro feminista.* A sus voces se han unido otras más jóvenes cuya presencia en congresos, seminarios y otros foros de debate ya es notable. Sus artículos empiezan a ser habituales en revistas, actas y otras publicaciones especializadas. Entre esos nuevos nombres, Eileen Doll, Greta Trautman, Patricia Santoro...



Auteil, 1975



Buenos Aires, 1971

El caso Shostakovich

Enrique Martínez Miura

Dimitri Dimitrievich Shostakovich hubiera cumplido cien años el 25 de septiembre de 2006, de no haberlo impedido, hace ya más de tres décadas, su quebradiza salud. Le tocó vivir una de las épocas más cruciales de su país y del mundo. Nacido al año siguiente de la fallida revolución de 1905, su primera obra dada a conocer, la *Sinfonía nº 1* –un ejercicio de estudiante convertido en la pieza maestra inaugural del catálogo de un gran compositor– se escucha por vez primera en 1926, simbolizando el arte auspiciado y protegido por el régimen soviético, deseoso de aportar «lo nuevo» en todos los órdenes de la sociedad. Un instante único en la vida y en la obra de Shostakovich, cuando –al igual que ocurriera con el recién nacido orden de cosas– todo era posible, incluida la experimentación artística. Más tarde, los diversos avatares biográficos de Shostakovich se encontrarán íntimamente ligados a los sucesos de lo que se ha venido en llamar «el siglo soviético».

La propia historia de Rusia y luego la Unión Soviética aparece fuertemente asociada a los vaivenes de apreciación de la figura de Shostakovich en Occidente a lo largo de decenios. Desde luego, en la cuestión anidan varias clases de problemas, musicales, políticos, sociológicos y de otras clases. Los años peores fueron seguramente los de la Guerra Fría: los compositores occidentales más comprometidos con la vanguardia radical –supuestamente unida a posturas de la izquierda política– condenaban sin paliativos a Shostakovich por practicar un arte fácil y sin compromiso, postura que no carecía de un alto grado de cinismo, puesto que Shostakovich no hubiera podido, ni aun deseándolo, sumarse a las técnicas del dodecafonismo o el serialismo integral, cuya adopción o mera defensa teórica conllevó problemas no pequeños a los músicos que se aventuraron a ello incluso a las puertas mismas de la *glasnost*.

Por irónico o paradójico que pueda resultar, el caso Shostakovich es en buena medida el de su hipotético albacea ideológico, Solomon Vol-

kov. En la época de las «biografías no autorizadas» sobre las figuras creadas y manipuladas por los medios de comunicación de masas, este tipo de práctica, entre pseudoliteraria y delictiva, tenía forzosamente que salpicar a la música culta. El mayor escándalo de la musicología de los últimos treinta años –y, lo que no es baladí, el mayor éxito de ventas– lo ha constituido *Testimonio*, unas supuestas memorias que Dimitri Shostakovich habría transmitido oralmente a Volkov en el curso de varios encuentros de los dos hombres a comienzos de los años setenta. El hecho de que Volkov huyese a Occidente y allí publicase el libro cuando ya Shostakovich había muerto no hizo sino embarullar extraordinariamente las cosas. *Testimonio* provocó las iras de la autoridades de la URSS –que de inmediato promovieron contrabiografías oficiales, en las que Shostakovich se atenía a lo esperable de un «héroe soviético»–, garantizó a Volkov que todos los focos se dirigieran sobre su persona y abrió un debate académico que parece destinado a no tener fin acerca de la persona y, antes que nada, sobre el significado último de la obra del músico. Lo que se desprende de la lectura del libro de Volkov es que Shostakovich habría sido toda su vida un «resistente», todo lo pasivo que se quiera pero un resistente, que habría plasmado mensajes crípticos de descripción y condena del régimen estalinista. Los estudios más serios sobre la cuestión Volkov han llegado al dictamen de que *Testimonio* es una falsificación, muy bien hecha, eso sí, pero a fin de cuentas un fraude. Por cierto que el musicólogo escapado a Occidente se preocupó de introducir aquí y allá numerosos detalles verídicos que fueran fácilmente reconocibles por algunos músicos que trataron íntimamente a Shostakovich –el más famoso, probablemente, Mstislav Rostropovich–, pero ello no basta para contrarrestar la posición de la viuda, que afirma que el compositor y su supuesto biógrafo apenas pasaron unas cuantas horas a solas, período de tiempo a todas luces insuficiente para la confección de unas memorias de cientos de páginas, y sobre todo la callada por respuesta de Volkov ante la demanda generalizada de que dejase ver el original en ruso, autenticado por Shostakovich.

Los autores más crédulos con las afirmaciones de Volkov han forjado una imagen poco menos que mítica de la música de Shostakovich como proclama anticomunista. De acuerdo con esta postura, casi cada grupo motívico de una sinfonía, cuarteto o lo que sea vendría a tener un significado extramusical. La afirmación apenas se sostiene de cara a un arte tan polisémico como es la música. Desde luego, la de Shos-

takovich contiene progresivamente una gran cantidad de citas, poco menos que como una premonición del postmodernismo, práctica que un Schnittke conduciría hasta el paroxismo, en una suerte de fagocitación de la entera historia de la música. ¿Pero cómo puede determinarse, por ejemplo, el verdadero sentido de la cita de una canción revolucionaria? Según avanza su producción, Shostakovich introduce más citas que proceden de sus obras anteriores, para culminar con la *Sinfonía nº 15*, que conforma una auténtica autobiografía sonora, pues aun los temas que, en un ingenioso juego con el oyente, parecen haberse tomado de la obertura de *Guillermo Tell* de Rossini o de *La walkyria* wagneriana pueden hacerse derivar con sencillas transformaciones de temas de Shostakovich. Es cierto que el compositor declaró su postura favorable a la identidad entre programa y contenido musical. Pero ese programa sería más bien de orden interno, como en el caso de las sinfonías de Mahler únicamente instrumentales, y no dado a conocer al receptor.

Finalmente, sería necesario plantearse qué consecuencias de estimación estrictamente musical puede tener la veracidad o falsedad de esta imagen esquizofrénica de Shostakovich. Resulta más que dudoso suponer que el valor estético del *Octavo Cuarteto de cuerda* cambie si en vez del explícito «Homenaje a las víctimas de la guerra y el fascismo» fuese en realidad, como se ha propuesto, una descripción sonora del régimen de terror estalinista. O que fuera muy diferente nuestra apreciación de un movimiento de sinfonía como el segundo de la *Décima*, presunto retrato de Stalin, si sustituimos esta idea por una simple realización de abstracta fuerza musical. Los ejemplos, obviamente, podrían multiplicarse.

Ahora bien, la existencia de lo que durante decenios fue el problema Shostakovich –la mera existencia de un compositor obviamente mayor que no asumía posturas de avanzada en sentido estricto– tuvo no poco que ver con la aceptación que ganó su música entre los directores de fama –Toscanini y Stokowski, por ejemplo, dirigieron en seguida sus sinfonías– y los públicos de Occidente; cada vez más reacios a seguir las elucubraciones rupturistas de la vanguardia. Condenada su obra a sufrir el mayor número posible de equívocos e incomprensiones, se veía su producción como una muestra oficial del arte permitido y aun potenciado por el régimen estalinista. Claro que la decisión de Shostakovich de ingresar en el Partido Comunista en 1960 no ayudó precisamente a mejorar su imagen al otro lado del Muro.

También es verdad que puso música a todo tipo de celebraciones, Octubre, el año 1917 ¡y aun el plan de reforestación! (*El canto de los bosques*). Pero no lo es menos que en los peores años del realismo socialista dictado por la cúpula del PCUS –o lo que es lo mismo, el dictador en persona–, la más mínima desviación de una doctrina, por lo demás difícilmente reducible a reglas claras, era un billete para el *gulag*.

Es más: Shostakovich experimentó en carne propia el pisotón de la bota tiránica, cuando su extraordinaria ópera *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*, con pocas dudas una de las cuatro o cinco obras más importantes que diera el género en la pasada centuria, sufrió el interdicto, procedente según todos los indicios de Stalin mismo. Una historia de sexo, muerte y terror policial, en suma la pintura de todo lo contrario a la supuestamente idílica URSS de los años treinta, bañada con una partitura ácida y de soberano sentido dramático. Antes de la prohibición, un crítico sentenció: «Esto sólo lo podía haber escrito un compositor soviético, impregnado en las mejores tradiciones de la cultura soviética». Mas Stalin vio la obra y seguidamente apareció el celebérrimo artículo «Caos en vez de música», que pudo ser inspirado o aun escrito por el propio Stalin, en *Pravda*, el 28 de enero de 1936, y la ópera, que contaba hasta ese momento con 83 representaciones en Leningrado y 97 en Moscú, sufrió el síndrome orwelliano de *1984* y pasó a ser «una partitura neurótica y vulgar».

Al lado del Shostakovich más experimental, como en su ópera *La nariz*, sobre una surrealista narración de Gogol, estrenada en Leningrado en 1930, ciertamente una de sus afirmaciones más modernistas, el compositor, fuera por la situación política, fuera por sus convicciones, dejó de cuestionarse las grandes formas clásicas de la música absoluta, sinfonías, cuartetos, sonatas o tríos, ni abandonó –en este caso hasta donde le fue posible– la ópera y el ballet. Es evidente que si no siguió transitando el camino de la primera, para la que estaba muy dotado, fue por la prohibición de su *Lady Macbeth*, que intentó rescatar bajo una forma mucho más suavizada como *Katerina Ismailova* después de la muerte de Stalin.

Se ha instalado un cierto lugar común por lo que respecta a las relaciones entre algunas parcelas de su música, en especial sinfonías y cuartetos. De acuerdo con esta interpretación –parcial, mas no totalmente errónea–, la sinfonía habría sido el vehículo apropiado para el Shostakovich más vacuo y oficialista, en tanto que el cuarteto se habría

transformado en sus manos en una confesión secreta, un diario íntimo en sonidos. La cronología no apoya la hipótesis al cien por cien, pues ambos ciclos no corren en total paralelismo temporal. Las quince sinfonías se deslizan de 1925 a 1971, en tanto que los quince cuartetos lo hacen de 1935 a 1974.

Inevitablemente, las sinfonías estaban destinadas a vastas audiencias, mientras que en los cuartetos, un género al que no entregó dos partituras iguales, era donde le resultaba posible no ya el repliegue íntimo, sino exponer reflexiones, aun una cierta «filosofía personal», todo ello hasta donde es posible en un arte tan poco unívoco como la música, al que por lo demás la psicología cognitiva ha negado toda facultad de comunicar con precisión ideas ajenas al propio arte sonoro.

En la sinfonía de Shostakovich, que obviamente sigue la senda de la tradición marcada por Beethoven, Chaikovski y Mahler, se encuentran todo tipo de obras, desde las más convencionales a los ejemplos en absoluto fácilmente clasificables. Las cuatro primeras obras fueron escritas todavía en los mejores tiempos de euforia cultural revolucionaria. Tras el estallido de creatividad de la *Primera*, la *Segunda* sólo por su título –*A Octubre*– puede considerarse «oficialista». En tanto que estructura y lenguaje musical es una obra de vanguardia plena. La *Tercera* parece intentar repetir algunas de estas fórmulas, pero en absoluto roza las cotas de la anterior. La *Cuarta* –acabada en 1936 pero estrenada sólo en 1961– fue el último intento del Shostakovich anterior a la Segunda Guerra Mundial por renovar a fondo el género sinfónico, sin renunciar por completo a las conexiones con el pasado. Ya no pudo ir más allá en mucho tiempo, y los dictados del realismo socialista provocaron la *Quinta Sinfonía*, la más tradicionalista –y seguramente por ello mismo la de mayor éxito público durante decenios– de sus composiciones en este campo, una partitura épica, de indudable sinceridad en su elegíaco movimiento lento y con un final socarrón de explosiones decibélicas, mediante la cual el compositor decía responder como artista soviético a una crítica justa. Luego vendría la sardónica *Sexta*, la heroica *Séptima*, escrita en pleno sitio de Leningrado, y tras la nuevamente colosal *Octava*, el gesto descarado de la *Novena*, donde Shostakovich burló todas las expectativas del gran formato a la manera beethoveniana a que su guarismo invitaba. *Décima* y *Undécima* vuelven a los grandes frescos, en especial la segunda de ellas –que rememora la revolución de 1905–, de trazo poco menos que cinematográfico. La *Duodécima* es un retroceso obvio antes de la formidable

trilogía final: la condena de la intolerancia y el antisemitismo en la *nº 13*, las reflexiones angustiadas sobre la muerte en la *nº 14*, probablemente la más compleja de todas sus sinfonías, donde se incluyen textos cantados de Lorca, y la enigmática, profundísima meditación de la que cierra el ciclo.

La situación del cuarteto de cuerdas en la URSS es difícilmente imaginable en la actualidad, por lo que la decisión de Shostakovich de replegarse sobre sí mismo –bien que sólo en parte– puede entenderse de muy diversas formas. Es demasiado optimista pensar, como han hecho algunos musicólogos, que esta actividad, dirigida a la minoría, pudiera entenderse como una proclama antisistema. Es indudable que, como señalara Richard Taruskin, la música rusa contaba con muy escasa tradición en la materia, pero no carecía por completo de antecedentes, y varios de ellos de peso, en especial, los ejemplos fundacionales de Chaikovski y Borodin.

Pero inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, cuando Shostakovich sólo ha compuesto dos de sus cuartetos, las autoridades tenían como una actividad aristocrática toda la música de cámara, y, por asombroso que esto pueda parecer, en 1948 fue denunciada abiertamente. La lista oficial de géneros soviéticos era: el sinfónico, el operístico, la canción, el coral y la danza. En la *Resolución sobre Música* de ese año del PCUS se condenaban finalmente los géneros dirigidos a los «estrechos círculos de especialistas y epicúreos musicales».

Aun así, Shostakovich se entregó a fondo al género del cuarteto de cuerdas, acariciando el proyecto de escribir veinticuatro de estas obras en todos los tonos mayores y menores, plan que recuerda inmediatamente los preludios y fugas del *El clave bien temperado* de Bach, compositor al que el músico ruso reverenciaba y al que rindió homenaje con sus propios *Preludios y fugas* para piano (1951). La muerte truncó tan magno proyecto pero a Shostakovich le dio tiempo de legar una de las series de cuartetos más importantes del siglo XX. Junto al ya citado *Octavo*, el de contenido más claramente programático, los cuartetos se mueven hacia una expresión cada vez más austera y reflexiva que culmina con la desnuda sucesión de tiempos lentos del testamentario *Cuarteto nº 15*.

Carta de Alemanía. Abecedario del Mundial

Ricardo Bada

Austria-Hungría

Ninguno de los dos países estuvo en el Mundial. Pero su emparejamiento me recuerda una anécdota divertidísima. Y fue que una vez, en presencia de Otto de Habsburgo, el heredero del último Emperador vienés, alguien dijo que había que darse prisa para poder ver la transmisión del partido de Austria-Hungría. A lo que el Habsburgo preguntó: «¿Y contra quién jugamos?»

Brasil

La genética brasileña es una tecnología punta. Está rigurosamente comprobado que al menos en el Mundial 2006 no jugaron ciertos originales (Ronaldinho, Ronaldo) sino sus clones. Con independencia de este dato científico, de los 23 *canarinhos* de la *Seleção*, sólo tres juegan (todavía) en Brasil, y los tres, además, en São Paulo. Los dos únicos países que concurrieron con selecciones exclusivamente integradas por jugadores que se desempeñan todos en el propio país, fueron Italia y Arabia Saudita. Este segundo caso, dicho sea sin ánimo de molestar, tiene una explicación lógica. El otro caso se explica por el deseo de las demás naciones de proteger la integridad física de los jugadores de sus respectivas Ligas (véase **J**).

Caridad cristiana

La han practicado muchas estrellas del torneo, según el sistema que de modo lapidario definió alguna vez el periodista colombiano Óscar Domínguez hablando del Pibe Valderrama: que había días en que jugaba sin que su pierna derecha supiera lo que hacía la izquierda.

Diego Armando

Pocos espectáculos más ridículos y deprimentes que ver a la bolita Maradona dando saltitos, besos y abrazos en la tribuna VIP cada vez que las cámaras lo enfocaban. Sentía uno lo que Valle-Inclán llamó «la vergüenza zoológica». Por contraste, la dignidad refleja en la mirada de Román Riquelme: nunca he visto en mi vida unos ojos más tristes, salvo los de Heinrich Böll.

Ecuador

Uno de los efectos benéficos del Mundial es que los espectadores aborígenes amplían su cultura geográfica e histórica. Por ejemplo, hoy en día, los jóvenes alemanes ya saben que Ecuador es el país africano que derrotó por 2:0 a Polonia. Claro está que si a uno se le ocurre rectificar diciendo que no, no, no, que de africano nada, se quedarán muy confusos porque... ¿de dónde, pues, tantos negros en ese equipo?

FIFA

Los alemanes no escarmientan. Después de haber sido ocupados, contra su voluntad (eso sí), en 1945, por soldados estadounidenses, británicos, franceses y soviéticos, esta vez se hicieron ocupar voluntariamente por centenares de funcionarios de la FIFA, quienes durante un mes le dictaron su voluntad omnímoda a un pueblo tan celoso de sus derechos como este. Se lo crean o no, durante ese mes, y sin permiso de la FIFA, no se movió ni una hoja de un solo árbol en toda Alemania.

Gastfreundlichkeit (=Hospitalidad)

En materia de hospitalidad, los alemanes han hecho honor a su palabra. Excepto con seis selecciones nacionales que los visitaron. Y menos mal que sólo fue con seis. Pero el resto del mundo se hace lenguas de la *Gastfreundlichkeit* tedesca. Sobre todo Italia.

Himno holandés

Los Países Bajos no han tenido más que dos enemigos invasores en su historia: España durante la guerra de los ochenta años, y Alemania durante la segunda mundial. Y el himno neerlandés dice en su primera estrofa: «Yo soy Guillermo de Orange, soy príncipe de sangre alemana y me siento orgulloso de ello, y al rey de España siempre le rendí pleitesía». ¡Y lo cantan en estadios llenos, y a voz en cuello, como en éxtasis, hasta cuando juegan contra España y Alemania! No conozco mejor argumento para terminar con esa costumbre paleolítica de los himnos.

Intercambio de camisetas

¿Recuerdan que la FIFA prohibió a los jugadores intercambiar sus camisetas en la cancha, al concluir el partido? En su día, 1998, la medida me pareció exagerada y la comenté de este modo, que parece que hizo cambiar de opinión a Blatter & Co.: A los pobres jugadores / les tienen harto prohibido / que al término del partido / intercambien sus colores... / si no es entre bastidores. / Medidas harto obsoletas, / pues canjear camisetas / sólo prohibir imagino / en el fútbol femenino, / por mor de las muchas tetas.

Juego sucio

Italia debería participar en los Mundiales *sub conditione.* Al primer intento de romperle la nariz de un codazo a un contrario, el árbitro interrumpiría el encuentro, e *ipso fuckto* la propia FIFA se encargaría de devolver al equipo hasta el sur de los Alpes, de donde nunca debió de salir. ¡Pensar que lograron despertarle sentimientos pro-gringos a los más acérrimos antiUSAnos!...

En vez de «squadra azzurra» ¿no sería hora de irla llamando «cuadra azzurra»? Sea como fuere, no olvidemos los detalles simpáticos: en el Mundial de 1982, Italia eliminó en las semifinales a Polonia siendo Papa un polaco, y en este del 2006 ha eliminado a Alemania siendo Papa un alemán. *C'est très mignon, mon Dieu, du laïcisme avant toute chose!*

K.O. español en el 4° round

El campeón español Fernando Alonso canceló a última hora el compromiso que tenía con su selección nacional y fue a correr Fórmula 1 en Montreal, y no a los octavos de final contra Francia. ¡Y a España le contaron hasta diez en la lona de Hannóver!

La Ola

Sigue siendo el aporte más espectacular de México al fenómeno universal del fútbol. En este Mundial parecía celebrar la marcha triunfal de Rubén Darío, versión rusa: «Ya viene el cortejo, / ya viene el cortejo, / ya se oyen los claros clarines, / los cheques se anuncian con *million* reflejo, / ya viene, oro y Chelsea, el cortejo de los Mourinhines. / Ya pasa debajo los arcos ornados de blancos Mercurios y FIFAs, / los arcos triunfales en donde las Champions erigen sus largas trompetas, / la gloria solemne de las grandes rifas, / jugadas por pies bien pagados de *business* atletas». Etcétera.

Montserrat

En el ranking mundial de la FIFA, en el año 2002, los dos últimos puestos los ocupaban el reino asiático de Bután, en el Himalaya, y la isla de Montserrat, en el Caribe. Los holandeses, frustrados porque aquella vez no lograron clasificarse para el Mundial de Japón y Corea, tuvieron la idea de organizar una final distinta, la final de los últimos del ranking. Y así fue: el mismo día en que Alemania y Brasil se enfrentaron en Yokohama, lo hicieron Bután y Montserrat en Thimbu (o Thimpu), la capital butanesa, y en esas vertiginosas alturas del Himalaya los isleños montserratinos, nacidos al decente nivel del mar, perdieron de lo más decorosamente por nada más que 4:0. Loor a la proeza.

Nivel cultural

Botón de muestra acerca del nivel cultural de los reporteros de TV. alemana. Una de ellas, en la tarde del sábado 24 de junio, decía desde

la plaza del Mercado Nuevo, en Colonia: «Dentro de poco esta plaza estará ocupada por los mexicanos y, sobre todo, por los argentinos, ya he oído por ahí muchísimas castañuelas», con lo que descubrió a sus compatriotas el mediterráneo de que los charros y los gauchos bailan flamenco como expresión folclórica nacional. Olé.

Ñoño

En el Irán, por mor de la ñoña censura, las transmisiones del Mundial se hicieron en diferido, con diez segundos de retraso, a fin de que los sicarios de los ayatolas lograsen cortar a tiempo los excesos nudistas de nuestro pecaminoso mundo occidental (los ayatolas, por supuesto, podían ver el partido en directo y sin cortes, faltaría más, para algo se tiene el poder). Y he aquí que la normativa iraní me inspiró la siguiente décima: Sabido es que en el Irán / el Mundial se televisa / sin la simultánea prisa / que en Madrid o en Culiacán. / Los censores de Teherán, / de ojitos muy pudibundos, / disponen de diez segundos, / que usan de un modo letal / contra el exceso carnal / que se goza en nuestros mundos.

Ohne Holland

En los partidos de clasificación y en el de octavos de final, el público alemán animaba a su equipo con el grito «¡Berlín, Berlín, iremos a Berlín!», en clara alusión a la final. Pero luego de la eliminación de la ex-naranja mecánica por Portugal, ya en la noche del 26 comenzaron los espectadores en Colonia a corear algo distinto: «Ohne Holland (Sin Holanda), iremos a Berlín». No es muy grande la simpatía que le tienen los alemanes a los arrogantes neerlandeses. Pero en este caso el tiro les salió por la culata: con o sin Holanda, tampoco ellos fueron a Berlín.

Podolski

Dos días antes de comenzar el campeonato, en una conferencia de prensa, esta estrella juvenil del seleccionado alemán declaró: «Lo que tenemos que hacer es barrer del mapa a los ticos».

Y eso en vísperas de un evento que había sido puesto bajo el lema: «El mundo como huésped entre amigos». En una carta de lector para un diario de Colonia, solicité que a Herr Podolski se le concediera el premio al Fair Play. Al menos él decía lo que pensaba. *And that is fair!*

Quand même! (=¡Pues eso!)

Hay más de un millón de turcos viviendo en Alemania, y el reproche más generalizado que se hace a este colectivo es su poca voluntad de integración en la sociedad. Por ello, para mí, lo más hermoso de todo el Mundial ha sido que de repente, espontáneamente, los turcos de segunda y tercera generación descubrieron que «He nacido aquí, vivo aquí, me moriré aquí, y si Turquía no está, mi equipo es Alemania». Y hasta muchos de la primera generación, de pronto, casi sin darse cuenta de lo que hacían, se encontraron enarbolando banderas alemanas.

Bendito sea el fútbol que consigue tales milagros.

Racismo

Para los reporteros de la TV alemana, cualidades como la disciplina y la inteligencia táctica de los europeos siempre son innatas, mientras los tercermundistas (trinitarios, marfilenses *e tutti quanti*) sólo pueden adquirirlas con mucho esfuerzo. Por el contrario, todo cuanto se basa en el instinto es natural en los tercermundistas y artificial en los europeos. Me comenta mi amigo peruano el etnólogo Julio Mendívil si no sería éste un tema para algún estudio sobre la estupidez como fundamento antropológico del ser humano. Pero le arguyo que me temo unas causas bastante más profundas. Pues la estupidez, como fundamento antropológico humano, la doy por sabida. Sobre todo en los reporteros de la TV, y no sólo de la alemana.

Sí, se puede

Es el grito de batalla de los costarricenses... pero no se pudo, y eso a pesar de que según dice su sabiduría popular, «Dios tiene cédula

tica». *Nota bene*: Tanto el grito como la sabiduría popular son desde luego de nacionalidad canjeable.

Tiro libre

Se lo crean o no, yo estoy convencido de que si Shakespeare escribiese en nuestros tiempos, oiríamos en sus obras alguna frase así: «Cuando Beckham patea un tiro libre, hay una cosa, Horacio, desplazándose entre la tierra y el cielo, más hermosa de lo que nunca pudo soñar tu filosofía».

Uuuuuuuuuuuuuhhhh

Es lo que se escucha en el estadio cuando sucede lo que el humorista español Wenceslao Fernández Flórez llamaba donosamente «un vicegol». Fernández Flórez proponía, además, en su muy recomendable novela pseudodeportiva *El sistema Pelegrín*, que cada dos vicegoles se contabilizase como un gol. Además, una vez sugirió la nada desencaminada idea de que los árbitros fueran «aquellos hombres que hubieran fracasado en cargos públicos», con objeto de que pudieran redimirse de sus culpas. La FIFA jamás le hizo caso. Dicho sea en su descargo, también es verdad que no se sabe de nadie que lea, en esa organización.

VIR

Definitivamente *very important referee*, don Benito Archundia, mexicano domiciliado en Tlalnepantla, el primero en la historia de los Mundiales que ha arbitrado cinco encuentros en una ronda final de los mismos (véase **U**).

Wanchope

Sólo dos equipos le hicieron dos goles a Alemania: el campeón mundial, Italia, y Costa Rica.

Y a un tico le estaba reservado el honor de ser el único delantero que le encajó dos goles al arquero alemán. No hay enemigo pequeño.

XVIII

Es el número romano de este decimoctavo campeonato mundial. Lo fue también del Siglo de las Luces, la Enciclopedia y la guillotina, de Herder y Voltaire... y del marqués de Sade. ¿Dirá la Historia algún día, que el mundial decimoctavo no fue el canto de cisne, sino el graznido de cuervo, de Zidenine Zidane?

Yamoussoukro

Así se llama la capital de la Costa del Marfil. Y es que no hay nada como un campeonato mundial de fútbol para adquirir cultura geográfica.

ZA

Es el código identificatorio, en internet y en las chapas internacionales de sus automóviles, de la Republiek van Suid-Africa, el nombre en idioma afrikaans de la República Sudafricana, donde se celebrará el Mundial del 2010. ¡Hasta entonces, pues! O en afrikaans: *Tot ziens!*

Carta desde Nueva York.
Nuevos y viejos museos

May Lorenzo Alcalá

Para el viajero no demasiado frecuente o advertido, la novedad neoyorquina en materia de artes plásticas continúa siendo, a casi dos años de su reapertura, el *Museo de Arte Moderno de Nueva York– MOMA.* Aunque, a decir verdad, esa novedad ofrece pocas sorpresas.

Las (no) sorpresas positivas son: una intervención no invasiva ni presuntuosa del edificio anterior, que tampoco era el original, sino que ya había sufrido una ampliación del arquitecto argentino César Pelli. A poco de recorrer sus galerías hace sentir al visitante que se trata del mismo MOMA de antes pero más amplio, en el que en un desafío casi lúdico, hay que redescubrir la ubicación de las obras predilectas.

Y ésa es la segunda cualidad, la exhibición de la incuestionable mejor colección de arte moderno acumulada en un solo museo. La gratificación frívolo-gastronómica es el funcionamiento del restaurante *The modern,* en la planta baja, con entrada independiente del Museo y vista al *Patio de las Esculturas,* caro pero riquísimo.

Las negativas: esa joya museológica de la modernidad adolece, cada vez más acentuadamente, de una enfermedad que tiene su origen en la propia estructura institucional del MOMA. La exhibición de la obras no tiene un criterio curatorial –sin sostener que ése debiera ser necesariamente historicista–. Las obras están expuestas, no relacionadas, en razón de la persona del donante o *sponsor.* Esa dependencia casi dictatorial de quienes sostienen el Museo es histórica desde la fundación de la institución y, en lugar de atenuarse, evidencia una absoluta sacralización.

La incorporación más o menos reciente de la norteamericana Patricia Phels, casada con el millonario venezolano Gustavo Cisneros, en la conducción del MOMA y su apadrinamiento como curador invitado –por un período ya concluido– del brasileño Paulo Herkenhoff, han dejado ya su huella. La aparición de algunos artistas de esos orígenes, como Gego o Ligia Clark, cuyos méritos artísticos no se cuestionan,

parece forzada frente a la omisión de otros creadores latinoamericanos más determinantes aún en las corrientes que esas artistas representan: por ejemplo, sin Tomás Maldonado, su obra y sus escritos teóricos sobre el concretismo, los maravillosos *bichos* de la brasileña Clark no hubiesen existido.

Pero lo más impresionante es que el Museo haya dedicado un piso al arte contemporáneo –lo que sí habría representado una novedad– y que sólo albergue las obras de seis o siete artistas norteamericanos de escaso interés, pertenecientes a la *Edward Broida Colletion.* Afortunadamente esa exhibición es temporal, pero preanuncia que los *sponsors* coleccionistas norteamericanos, casi con seguridad, monopolizarán allí el ejercicio de imposición de la estética contemporánea.

El Estado norteamericano, tan omnipresente en las cuestiones de seguridad y tan ausente en las funciones para las que fue inventando –como dar equilibrio a los intereses sectoriales– o por lo menos la Comuna de Nueva York, deberían tener algún tipo de participación en la conducción de una institución responsable de la formación del gusto imperante en materia de arte y, por qué no, de un gran porcentaje del turismo que atrae la ciudad.

Al margen de esta (no) novedad, hay otras menos sonoras, casi subterráneas, que se van constituyendo en estructurales del movimiento plástico contemporáneo neoyorquino. El *Museo Guggenheim,* a partir de que se convirtió en una franquicia internacional, declina como institución removedora de los preconceptos estéticos: de ser el Balenciaga de los años cincuenta se convirtió en el Versace de los noventa –Peggy Guggenheim se estará revolviendo en su tumba. Por su parte, la *Bienal Whitney de Arte Norteamericano,* si es que debe ser tomada como patrón de la creatividad local, sugiere la necesidad inmediata de una fuerte inyección de vitamina tercermundista.

El atentado a las Torres Gemelas también ha modificado el panorama plástico de Manhattan: ante el abandono masivo de las zonas aledañas al complejo financiero que el atentado ha generado, la ciudad no sólo subvencionó la adquisición de propiedades sino que lo hizo a los que permanecían en ellas, para que los precios no se derrumbaran provocando un colapso financiero. Y la especulación se instaló en el *Down Town Manhattan.* Muchos de los artistas que vivían o tenían sus talleres en Tribeca, Soho, Chelsea, etc. vendieron *sus lofts* comprados en los sesenta por monedas, a precios astronómicos y se mudaron a luga-

res más apartados, pueblitos de Nueva Inglaterra, o menos hospitalarios en apariencia, como Brooklyn.

Las galerías de arte, que se aglutinaron en el Soho a partir de los setenta porque allí estaban sus artistas, habían comenzado a emigrar a principios de los noventa hacia Chelsea, a una interesante franja de enormes depósitos que fueron parte de los servicios portuarios, origen que era delatado porque muchas tenía enormes montacargas en lugar de ascensores. De ese desplazamiento tuvo una no evaluada responsabilidad el hecho de que la *Dia Foundation* –del griego *a través o entre*–, una entidad creada en 1974, que patrocinaba artistas surgidos en las décadas del 60 y 70, dejase varios pequeños espacios en el Soho a cambio de un edifico de altos en Chelsea.

Más tarde y de acuerdo a sus necesidades expositivas, la *Dia Foundation,* fue alquilando intermitentemente otros espacios en la misma zona, donde pudieron verse los primeros grandes volúmenes de Richard Serra o las instalaciones lumínicas de Dan Flavin. En el ángulo opuesto del MOMA, sus patronos sucesivos han mantenido las líneas trazadas en su fundación: seguir la trayectoria de un grupo de artistas que van desde la francesa Louise Bourgeois con sus creaciones orgánicas, hasta el sutil minimalismo de Fred Sandback; desde macroemprendimientos de *land art* de Robert Smithson en Utah, hasta las instalaciones encargadas a Joseph Beuys, que incluyeron *performances* desde que el artista salió de Alemania.

Como se sugirió, la instalación de la *Dia Foundation* en Chelsea fue determinante para que muchas galerías de arte del Soho y del Village se mudaran a esta zona. Pero, hace tres años, la mencionada institución dio un giro espectacular a su actividad: se mudó a una vieja fábrica de Nabisco reacondicionada, en Beacon, unos cien kilómetros al norte de la ciudad de Nueva York. Allí, en espacios amplísimos y con luz natural, ha instalado las obras de algunos de sus artistas que, por las enormes dimensiones, nunca habían podido ser vistas en su totalidad o más allá de una maqueta. Este es el caso de la instalación *North, East, South, West,* de Michael Heizer, proyectada en 1967.

La intensidad de la obra de Heizer no puede ser apreciada a menos que se solicite con anticipación un permiso especial y se realice la visita en grupos de menos de cinco personas. Es que normalmente lo que se ve, por detrás de una baranda, son cuatro enormes huecos labrados en el piso, que se adivinan profundos: dos bocas cuadradas y dos circulares.

Nosotros tuvimos el privilegio de poder ingresar en la zona prohibida acompañados de José Luis Blondet, un curador venezolano que ahora desarrolla su actividad en la *Dia Foundation* y a quien yo conocía de mi estadía en Caracas. La aventura incluyó acercarnos a la boca de aquellos enormes orificios que parecen extenderse hasta la profundidad de la tierra –en realidad llegan hasta los sótanos de la ex fábrica– con formatos internos diversos: el primer cuadrado se cierra con una figura igual pero más pequeña; el segundo es una esfera que se hunde como cono invertido; el tercero es un rectángulo que se proyecta hacia abajo en paralelepípedo y el cuarto un cono truncado.

La sensación que produce asomarse a sus bordes es verdaderamente aterradora: como si aquellos espacios vacíos, limitados por formas de hierro, fueran a tragarnos. Podría decirse que Heizer propone la experiencia inversa a las enormes estructuras de Richard Serra, de quien la *Dia Foundation* tiene en Beacon cuatro obras de maciza solidez. Además de los mencionados, conmueve una sutil instalación de Walter de María, muy alejada de sus habitaciones de tierra de los años ochenta.

Más allá de la belleza del paseo hasta Beacon por la ribera del río Hudson y de las encontradas sensaciones que las obras de los artistas allí expuestas pueden generarnos, es interesante llamar la atención sobre el desplazamiento de la *Dia Foundation* a zonas periféricas a Nueva York ya que esta institución viene, como se dijo, marcando tendencias. Después de todo, en el corazón de Manhattan y parafraseando a Rick de Casablanca, *siempre nos quedará la Frick Collection.*

La oscuridad visible. John Martin 1789-1854

Lois Valsa

En medio de la quijotosis oficial y de la quijotitis paraoficial y popular que nos ha invadido últimamente siempre se agradece la aparición de alguna exposición «rara» que, al salirse de lo trillado una y otra vez, sea capaz de despertar nuestra cada vez más adormilada capacidad de asombro. Creo que ese podría ser el caso de esta exposición sobre el artista romántico inglés John Martin presentada en el Centro Cultural Conde Duque y en la Calcografía Nacional de Madrid del veinticuatro de abril al veinticinco de junio de 2006. Luego irá al Museo Bellas Artes de Bilbao. Sus ciento ochenta y nueve piezas proceden de la colección Campbell, cuyo propietario y único prestador, el anticuario Michael J. Campbell, es también un experto en su obra, que comenzó a coleccionar siendo aún adolescente, además de comisario de la exposición y autor de todas las fichas de las obras ahora exhibidas.

Esta es la primera exposición monográfica de uno de los máximos representantes del romanticismo europeo y figura clave de la estética de lo sublime. Esta impresionante exhibición, en la que aparecen auténticas obras maestras del arte gráfico del siglo XIX, nos permite recuperar a un artista casi olvidado, pero que en su tiempo llegó a eclipsar a otros grandes artistas como Turner o Blake. La mayoría de las obras de esta importante muestra son grabados a la manera negra, aguafuerte, buril o litografías, pero también acuarelas, libros, dibujos y un plato cerámico; e incluso en ella va incluida una rigurosa selección de obras de sus innumerables seguidores e imitadores en Europa y América del Norte, entre los que se debería señalar al escocés David Roberts, quien ayudó a crear la imagen romántica de España. La exposición se complementa con un libro que es una obra editorial y académica de alto nivel (bilingüe, de 640 páginas con reproducciones y estudios de todas las creaciones gráficas de Martin).

Esta imprescindible exposición, cuyo subtítulo *La oscuridad visible* hace referencia a un verso de Milton de *El Paraíso Perdido,* obra que Martin ilustró dándole una nueva dimensión visual, está muy bien organizada didácticamente en diecisiete apartados que nos muestran su evolución estética, o sea la trayectoria del artista desde sus primeras acuarelas y aguafuertes hasta sus más sublimes composiciones a la manera negra. Este estilo gráfico de Martin, la manera negra o *mezzotinta* de sedosas luces y medias luces que afloran del profundo graneado negro, se puede observar, en imágenes tan originales como sus pinturas, en la mayoría de las obras exhibidas, especialmente en la fantasía escénica, más que imaginativa, de las menos pobladas y más centradas en los elementos naturales. En las retinas quedará grabado por un tiempo el ilusionismo escenográfico de esta «sublime oscuridad visible» que logra momentos buenos con *El Festín de Baltasar* y *Las Caídas de Nínive y Babilonia,* y culminantes con la miltoniana *Satán presidiendo el Consejo del Infierno* o *El gran día de la ira* de *La Trilogía del Juicio Final.* Si bien su efecto melodramático puede rozar a veces lo cómico, mucho más desde luego en el contexto actual, y después de ver películas de C. B. de Mille y Griffith, se nos acaba imponiendo la gran maestría de sus impactantes escenarios épicos, donde primaba más el contorno que la propia psicología de sus personajes. Así podremos llegar a sentir la presencia sobrenatural y la conmoción espiritual que tanto arrebató a las multitudes –alguna obra tuvo que ser incluso protegida– que la visitaron en su época.

Otros apartados de la exposición no tan impactantes como la manera negra pero no por ello menos relevantes son su primer libro de dibujo ilustrado («Tipos de árboles»), o su segunda serie gráfica sobre una gran mansión («Sezincot House»). O las numerosas acuarelas monocromas con escenas de paisajes genuinamente románticos del periodo comprendido entre 1818 y 1821, en que se puede apreciar la inspiración de aguafuertes italianos del siglo XVIII, en la estela de las *Vedute di Roma* de Piranesi. En general, su obra, aunque tiene que ver con los espectáculos visuales de su época como dioramas y fantasmagorías de entretenimiento, también recoge aportaciones cultas como las de los arquitectos utópicos Boullé, Ledoux o Lequeu. Porque no cabe duda de que John Martin fue un auténtico visionario, quizá todo ello como sublimación artística de la tremenda inestabilidad mental que rodeaba a su familia, que desarrolló, entre otros, planes e invenciones para el abastecimiento de agua pura a Londres, y para introducir un

tren subterráneo. Algunas de estas ideas, en las que despilfarró su cuantiosa fortuna, fueron llevadas a cabo sólo después de su muerte. Sí se anticipó, sin embargo, con *La era de los saurios,* representaciones de dinosaurios en un hábitat recreado, febril más riguroso, «científicamente», al *Origen de las especies* (1859) de Charles Darwin



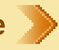
Buenos Aires, 1971



Spoleto, 1974

Anterior Inicio Siguiente

BIBLIOTECA

 Anterior  Inicio  Siguiente 

América en los libros

Historia de la literatura hispanoamericana, *Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (editores), Gredos, 2 volúmenes, Madrid, 2006.*

Estos dos tomos son una traducción de *The Cambridge history of latin american literature* (Cambridge University Press, 1996) que, sin lugar a dudas, colman un vacío en los estudios de este tipo, además de ser una manera de adentrarse en una literatura mal conocida debido, sobre todo, al exitoso *boom,* fenómeno que provocó el olvido de muchos escritores y, también, el de aquellos, más jóvenes, que fueron surgiendo a partir de los años 60 con obras de indudable calidad literaria e, incluso, muy superiores a las publicadas por los considerados maestros del *boom.* La imposibilidad de reconocer, aceptar y alabar a otros fue durante años la tónica general por parte de la crítica que ninguneaba nombres que después brillarían espectacularmente. Era la dictadura de los maestros, el resto eran discípulos menores silenciados.

Esta *Historia de la literatura hispanoamericana* se adentra tanto en movimientos y autores más conocidos como en los olvidados sin dejarse deslumbrar por nombres míticos. Los más autorizados especialistas analizan, esclarecen y estudian la inmensa producción del continente, rescatando figuras sólo conocidas por un exiguo número de académicos. Como sostiene Roberto González Echevarría «Estos tomos suponen un suceso importante en ese proceso de consolidación del estudio de la literatura hispanoamericana». Esta *Historia* es el resultado del esfuerzo de un grupo de profesores universitarios que trabajan en Estados Unidos, Inglaterra, Europa e Hispanoamérica lo cual proporciona objetividad, además de ser «una declaración del estado actual de la literatura hispanoamericana». Hay que destacar el rigor, profundidad y originalidad de muchos de los capítulos como, por ejemplo, los dedicados al período colonial, que es estudiado en su totalidad; a la literatura escrita en español por chicanos y la inclusión de autores hispanos que escriben en Norteamérica. El extenso y seleccionado aparato crítico facilita referencias documentales de carácter general y específico, mientras que las anotaciones sirven de guía al

lector. Cada tomo se cierra con un escogido y extenso apéndice bibliográfico (el tomo 1, 251 páginas y el II, 162) comentado, que incluye desde tratados generales, a diccionarios, pasando por artículos y ensayos ordenados por países, temas y géneros.

Quizás resulte innecesario la repetición en el Tomo II de los agradecimientos y el Prólogo a la edición española ya explicitado en el I, pero en cualquier caso es innegable el valor de este estudio sobre una literatura que, además de ejercer un fuerte impacto entre los lectores, es de obligada referencia para nosotros por los lazos e interinfluencias que nos acercan, cada vez más, a las diversas manifestaciones literarias de Hispanoamérica, pues no hay que olvidar que si hace años eran los escritores latinos eran los que recibían premios españoles, desde un tiempo también españoles como Javier Marías y Juan Goytisolo han recibido el Rómulo Gallegos en 1995 y el Juan Rulfo en el 2004.

Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce, *Roberto Bolaño y A.G. Porta: Acantilado, Barcelona, 2006, pp. 182.*

Hay que destacar de esta edición la recuperación, después de 22 años, de la hasta ahora inencontrable novela *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce,* publicada en 1984 en Ánthropos y que supuso el debú literario de Bolaño y Porta, así como la publicación del terrorífico inédito *Diario de bar.* Tanto la novela como el cuento fueron escritos a cuatro manos por Bolaño (Santiago de Chile, 1953- 2003) y Porta (Barcelona, 1953), algo que no era nuevo para ellos ya que lo habían intentado otras veces. Lo inquietante de este complejo procedimiento se centra en la multitud de interrogantes sin respuesta y que, en este caso, se complica debido a las confusiones que el propio Bolaño se encargó de difundir al dar diferentes versiones cuando le preguntaban cómo se habían escrito estos dos textos. Porta, igualmente conciso pero más claro, ha señalado que los primeros capítulos fueron escritos por él con 39º de fiebre entre junio y julio de 1979 y luego, junto a Bolaño, se escribieron los otros, estando uno en Barcelona y otro en Blanes. El título parafrasea un poema del escritor mexicano Mario Santiago, titulado *Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger* (1975), dedicado a Bolaño y a Kyra Galván y que es considerado como el primer texto infrarrealista.

De la lectura puede concluirse que, a pesar de que ambas obras

fueron un divertimento de dos autores muy jóvenes con ganas de hacer algo nuevo; a pesar de que la estructura del primer texto es informal, episódica y digresiva y a pesar del desorden narrativo, pueden reconocerse muchas de las características que definirán la literatura posterior escrita por el chileno y el catalán. Así, nos resultan familiares estos personajes perdedores, derrotados «que se enfrentan a la vida con lo único que tienen: la literatura», dice Porta; personajes al margen de la ley, que no consiguen lo que se proponen desde su inmensa soledad pero que persiguen un sueño literario presidido por Joyce y los poetas simbolistas; la presencia obsesiva de la muerte violenta, bien sea por asesinato o suicidio, en una Barcelona insegura por la que deambulan rateros, macarras, drogadictos, matones, chulos, prostitutas... la Barcelona de los años 80, poco amable que nada tiene que ver con la que nos presentaban algunos autores españoles. Junto a estos seres, un atracador de bancos, culto, que lee a Cioran, ve el cine soviético y de Godard, erudito en Joyce, visitante de librerías y obsesionado con la música de Jim Morrison que, curiosa coincidencia, en los últimos años de su vida se dedicó a escribir poesía y publicaría tres libros de poemas, lo cual produce una contundente vinculación entre literatura y rock.

Concebida con una estructura de novela policíaca, también podemos reconocer el estilo anguloso, audaz, invisible y, por tanto, preciso, de Bolaño, y el conciso y cristalino de Porta. Recordemos que para el autor de *Los detectives salvajes* la escritura del novelista catalán era tan clara como un cuadro de Hockney. Sobrevivencia, pesimismo, destinos enturbiados, la escritura como consuelo... y tantos motivos en estos relatos de formación que reaparecerán madurados en la literatura posterior de dos escritores escépticos del triunfo.

Damas Chinas, *Mario Bellatin, Anagrama, Barcelona, 2006, 98 pp.*

Esta novela, publicada en Lima en 1995, es uno de los libros que demuestra la singularidad de Mario Bellatin, hijo de padres peruanos, pero nacido en México (1960). Una singularidad que consiste en la opción estilística elegida por el autor de *Flores,* que tiene mucho que ver con lo que Claudio Guillén denominaba «la estilística del silencio». Ya el título sugiere que la novela es un juego elaborado a partir de la exploración de todas las posibilidades que ofrece la elipsis

tanto en la descripción de personajes sin nombre; en la presencia del narrador, adelgazada hasta la casi invisibilidad; en la temporalidad: no hay pasado ni futuro, sólo presente, como en la espacialidad que es inexistente. En 98 páginas, Bellatin condensa varias novelas construidas a partir de extrañas microsituaciones, capaces de generar en el lector gran desconcierto. La neutralidad, frialdad y austeridad estilística, despojada de adornos, la asepsia lingüística acentúan la monotonía y soledad en que viven los personajes, a la vez que subraya el escepticismo y la concepción de la vida como algo extraño, ilógico y raro.

La frase corta, muy puntuada ayuda, a crear ese vacío comunicativo que, por otro lado, es lo que define las relaciones de los personajes que jamás dialogan entre sí. Esta máxima economía ha llevado a Alan Pauls a definir el tratamiento que Bellatin hace del lenguaje como «anoréxico». Sin embargo, este recurso, además de vigorizar el universo semántico creado por el autor, es una marca propia que hace que se hable de estilo «bellatinesco» y que recuerda algo de César Aira y Fogwill. No hay sentimientos, juicios, opiniones, pero sí una necesidad imperiosa de distanciamiento que surge de la propia concepción que el autor de *El jardín de la señora Murakami* tiene del oficio de escribir como «vicio absurdo, vano y sacrificado», lo cual le condujo a inventarse «un sistema literario absurdo que sostuviera las frases que iban apareciendo /.../ Lo importante era su coherencia. Eso me sirvió para escribir por encima de lo que estaba escribiendo. Es decir, para no involucrarme realmente en las cosas que se iban contando».

A pesar de la frialdad estilística señalada o quizás por ello, el lector quedará turbado y perturbado por estas páginas de extraña belleza proporcionada por la exquisita elocuencia del silencio.

La expectativa, *Damián Tabarovsky, Caballo de Troya, Madrid, 2006, 142 pp.*

Esta novela de Damián Tabarovsky (Buenos Aires, 1970) es un ejemplo que demuestra que los contornos de lo que entendemos por novela son tan elásticos que la convierten en un género «en el que cabe todo», como afirmaba Pío Baroja. Tabarovsky, uno de los más radicales en sus planteamientos artísticos de la actual narrativa argentina, dejó claro en su polémico ensayo *Literatura de izquierda,* su discutible cartografía de la literatura argentina de los últimos 30 años.

Opiniones que hacen de él un escritor singular, nada convencional que rompe tópicos y moldes que molestan a los más consagrados. Así, defiende con naturalidad que el escritor sea «narcisista, megalómano e improductivo»; le preocupa encontrar «contenidos políticos en discursos que aparecen como políticamente neutros» y hace de la ineficiencia el centro del relato.

A través de un personaje que desea cambiar pero es incapaz de ello, Tabarovsky narra la vida de Jonathan un hombre que lo que hace es pensar de manera errática, dispersa y veloz, y olvidar siempre a la expectativa de un cambio que nunca llegará. Este pensamiento rápido y efímero alerta de que la velocidad, tan valorada en la sociedad actual, es mala consejera para la reflexión y la literatura. Hay que tener en cuenta que el personaje vive en una ciudad que, también, está a la expectativa a raíz de la crisis económica –la hiperinflación argentina– que es la causante de que el protagonista se encuentre en la más absoluta incertidumbre. Un deseo obsesivo le persigue: marcharse primero de su barrio, a pesar de que en él vivieron Cortázar y Lamborghini, y, después, del país, lo que sí hará, en un último esfuerzo, viajando a Europa en donde comprueba que las promesas no se cumplen. El autor utilizará una estructura repetitiva (Jonathan piensa y espera) y la enumeración caótica, recursos nada gratuitos ya que acentúan la sensación de incapacidad para la acción que caracteriza al personaje y su sentimiento de pérdida y fracaso. La minuciosidad con que el autor de *Las hernias* describe las calles de Buenos Aires revela, quizás, la única dependencia emocional de Jonathan. Es una novela de tono pesimista pues expresa todas las formas de la decepción y del desasosiego. No hay una línea argumental definida, con espesor y sí multitud de referencias políticas, económicas, literarias, científicas... que contribuyen a dispersar más el tenue argumento. *La expectativa* termina con los lugares comunes de la literatura: trama sólida, personaje claramente construido, diálogos, desenlace, lenguaje referencial.... notas que dejan al lector a la expectativa de un autor que destaca por proyectar una mirada diferente sobre el arte de escribir. Nada sucede y nada puede suceder en un mundo que siempre es el mismo. Inicio y final de una expectativa que, como la vida, resultará inútil tenerla.

Ya verás, *Pedro Sorela, Alfaguara, Madrid, 2006, 254 pp.*

La incógnita del título de esta novela se resuelve al final de la

misma en donde se revela que la añorada ciudad Tres de Marzo es, sólo aparentemente, una capital imaginaria de un país sudamericano que corresponde a Bogotá, ciudad en la que, además, nació su autor en 1951. Un espacio violento, no más que otros, pero que tiene a los Andes para mostrar su lado sagrado. Esta revelación es debida a que, como el autor de *Cuentos invisibles* sostiene, «probablemente con esta novela termina un ciclo». Los personajes, nómadas constantes –como el propio Sorela: sus raíces abarcan varios países, además de Colombia en donde nació y vivió ocho años, e idiomas– viajeros infatigables que buscan reconstruirse interiormente sin caer en la banalización, no hay nada superficial en esta novela. El autor reflexiona sobre la muerte del viaje en un mundo globalizado que suprime las diferencias, que exprime el turismo masificado y el miedo a la integración de los inmigrantes, precisamente por ser diferentes. De ahí el pleno sentido que cobra el hecho de que los personajes viajen constantemente en avión pues en el aire no hay fronteras. Pedro Sorela no entiende de raíces, identidades y patrias. Son conceptos caducos. Tampoco de fronteras que hay que eliminar porque excluyen a las personas. El autor de *Viajes de Niebla*, también, critica la domesticación que sufre la universidad, la xenofobia y la especulación inmobiliaria.

Ya verás está hábilmente estructurada en tres partes que, a su vez, constituyen tres microrrelatos, atravesados y unificados por un personaje femenino: Soledad, Sol o Solange. Desde puntos de vista significativos en el tiempo y en el espacio, el narrador cuenta en primera persona lo que le ocurre, a pesar de los vacíos de la memoria y de que ésta puede falsificar los hechos pero, «es lo único que pone orden y jerarquía en el tiempo», lo que hace que para el autor sea igual «lo probado y lo imaginado». La tercera persona se utilizará cuando se cuenta la historia central. Dos perspectivas perfectamente estructuradas como la escalera de caracol que encontramos en el interior de los palos de lluvia. Novela en movimiento, de lenguaje claro que no olvida los orígenes: «Uno es en buena parte de la lengua en que aprendió a hablar». Para Pedro Sorela, por otro lado, la novela es un género musculoso que admite todo, incluida la idea de que «el viaje es la sustancia de vivir y de escribir» y es que para este autor «la literatura es un magnífico país para vivir en él, e incluso, para nacionalizarse».

Cielo de tango, *Elsa Osorio, Siruela, Madrid, 2006, 401 pp.*

Elsa Osorio –Buenos Aires, 1952– a través del tango cuenta en esta novela un siglo de la historia de Argentina. Como en esta danza, en la que la autora de *Mentir la verdad* deja oír muchas voces en una perfecta cadencia narrativa, consiguiendo una intensidad equilibrada en un relato de estructura abierta que termina con las mismas 10 líneas con que comienza, en un deseo de demostrar que el azar no existe y que la distancia no cuenta cuando el amor y el tango se encuentran para unir lo diferente.

Elsa Osorio describe el esplendor de Buenos Aires en 1895 como un lugar al que llegaban miles de personas de todo el mundo mezclándose social y culturalmente con los autóctonos. Una época en la que el tango no era admitido en público debido a su origen prostibulario y los porteños burgueses lo negaban para gozarlo en privado porque no podían sustraerse al embrujo de un baile prohibido por la Iglesia. Esta música indecente para la clase alta, que unirá los destinos de los personajes, se convierte en protagonista con voz propia para definirse, contar los sentimientos que se suscitan cuando se baila, su complejidad, su historia, su evolución y difusión cuando expertas milongueras enseñaban a bailar tango en París en 1913 de donde saltó a Europa y Estados Unidos con radicales modificaciones que lo edulcoraron con el fin de «despojarle de su indecencia». Dos mundos opuestos, el burgués y el mestizo, unidos por la misma pasión: bailar tango en donde sea; en La Boca, en un salón parisino, en Galicia, Nueva York... Elsa Osorio da cuenta también, de un siglo de la historia argentina yendo desde el Presidente Figueroa Alcorta al juramento de Uriburu –que, al derrocar a Yrigoyen e instaurar el primer golpe militar en 1930, será el responsable del desbarrancamiento del país– pasando por las sucesivas dictaduras, deteniéndose en la crisis económica del que fue considerado *el granero del mundo,* concretamente en el año 2000, momento en el que arranca la narración, cuando en Le Latina, una milonga del centro de París, Ana, francesa de padre argentino, y Luis un porteño de paso por París obsesionado en realizar una película sobre el tango, se encuentran para siempre.

Novela realista e histórica, a pesar de que el tango hable con sus personajes, en cuanto que muchos de los hechos que se cuentan sucedieron en la realidad, como el baile descalzo de Isadora Duncan envuelta en la bandera

argentina, la inauguración del tranvía de Buenos Aires o los acontecimientos políticos pero, también, en cuanto que hay una investigación sobre el tango a través de sus cantantes, bailarines, compositores, convirtiéndose, como señala la autora, «en una metáfora del abrazo», en un baile «en el que se abrazan las diferencias». Una historia de amores, luchas, traiciones, deseos, una defensa de la memoria, la tradición y, siempre presente, esa danza sensual y provocativa que acerca y hace olvidar. Elsa Osorio nos conduce intelectual y emocionalmente a un baile que define a la sociedad en la que nació, resumiendo parte de la historia de una ciudad y de su música.

Milagros Sánchez Arnosi

Dos ciudades en Julio Cortázar, *Miguel Herráez, Barcelona, Ed. Ronsel, 2006.*

La barcelonesa editorial Ronsel acaba de publicar el libro *Dos ciudades en Julio Cortázar,* del escritor y profesor universitario Miguel Herráez. El volumen realiza un trayecto por los dos espacios urbanos que más sedujeron a Julio Cortázar desde su adolescencia: Buenos Aires y París.

Miguel Herráez, que es un profundo conocedor de la obra de Cortázar, de quien hace unos años escribió su biografía más completa hasta la fecha, y que fue publicada en la misma editorial con un álbum fotográfico cedido por Aurora Bernárdez, ha plasmado en este nuevo libro los imaginarios míticos cortazarianos siguiendo los cuentos y las novelas del narrador argentino. Las calles, los pasajes cubiertos, el metro, los cafés, las plazas de Buenos Aires y de París, aquellos lugares por los que caminan los personajes de Cortázar han sido recorridos por Miguel Herráez, logrando un atractivo volumen en el que se dan cita el ensayo literario, el biografismo, la literatura viajera, la especulación sociológica y el dietario íntimo.

Buenos Aires y París siempre fueron referencias míticas en Julio Cortázar. Es posible establecer su propia cartografía emocional en sus cuentos y novelas a partir de esos enclaves.

El libro sigue la estructura de *Rayuela,* porque está articulado en tres partes sustantivas: 1) Del lado de acá. Buenos Aires, 2) Del lado de allá. París, 3) De otros lados, con el agregado de que Herráez narra cómo llegó hasta sus manos un texto inédito del propio Julio Cortázar, en el que reflexiona acerca de su novela *Rayuela, y* las peripecias por las

que Herráez debió atravesar hasta ponerse en contacto con él, lo que le ofrece al conjunto un sabor particular.

Hay que sumar a todo ello que el libro incorpora, además, un dibujo inédito de Julio Silva, gran amigo de Cortázar, y con quien compartiera la composición de los tan valorados libros almanaque, como *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último round.*

Como se puede advertir, se trata de un libro de autor. Aunque está Cortázar en el trasfondo, es una propuesta íntegramente de Herráez, quien ha profundizado al máximo las posibilidades del lenguaje, abarcando tanto registros narrativos como enfoques poéticos.

Es un libro que acepta variados niveles de lectura: erudita, divulgativa. Pero capta al lector de Cortázar, porque pone al escritor argentino de cuerpo entero, frente al lector, potenciando todas aquellas experiencias humanas, que ya Herráez mostrara en la propia biografía del autor de *Rayuela.*

Acaso el mayor aserto de Herráez haya sido traspolar a la experiencia de la propia biografía aquello que, para Cortázar, formaba parte, no de la literatura, sino de la vida: transitar por galerías, callejas, pasajes, tanto en Buenos Aires como en París, hecho que alcanza un matiz transformador. En efecto: sabemos que los pasajes, en cuentos y novelas de Cortázar, significan ir de un significado a otro, de una situación a otra nueva, diferente. Que los ritos cotidianos implican la renovación de las cualidades humanas, porque lo importante no está en la repetición –como lo impone el rito–, sino en la forma de enriquecer esa repetición. Tomar un café con un amigo, no es un acto simple de excusa para el diálogo: es la posibilidad del encuentro entre dos hombres, que llevan en sí el ser humanos. Y para Cortázar –para Herráez– eso es el signo distintivo que lleva a lo «otro», a lo incomparable, a lo que impide que ese acto simple sea rutina.

Dos ciudades en Julio Cortázar, es un libro dirigido a quienes admiran a Julio Cortázar y a quienes aman tanto las ciudades y las interpretan como algo más que meros ámbitos de concentración humana. Es un texto que proyecta el conocimiento del autor (el mismo Herráez) de Argentina y de Francia, además de expresar su cariño por los ámbitos porteño y parisino. Es, en última instancia, una invitación a recorrer la obra cortazariana desde los afectos profundos que Cortázar, Buenos Aires y París despiertan en Miguel Herráez.

Daniel Teobaldi

Los libros en Europa

Una breve historia de la misoginia, *Anna Caballé (edición), Lumen, Barcelona, 2006, 493 pp.*

Una paciente y concienzuda obra de años ha cumplido Anna Caballé en la materia de la literatura escrita por mujeres. Como era obligado, se encontró con hartas expresiones de pensamiento misógino, en textos literarios, teológicos, políticos, científicos, filosóficos, dispersos en libros, folletos, periódicos y revistas. Antologarlos –en el caso, sólo acudiendo a fuentes españolas–, clasificarlos, fundamentar la clasificación y comentar sus bases ideológicas, ha sido la solución que el presente libro exhibe. Es obvia la utilidad que presta para entender cómo se ha pensado, juzgado y prejuzgado la identidad de la mujer en nuestra lengua, desde la Edad Media hasta hoy. Menos obvias son las sorpresas que la investigación señala.

En efecto, hay de todo en la crestomatía sexista, basada en la creencia de que las distinciones entre las identidades del varón y la mujer, son naturales y, por ello, inmodificables, cuando no incisos de un decreto divino, el del Creador de la inmutable Naturaleza. Las hay finamente científicas o filosóficas (las de Marañón y Ortega), rasamente fisiologistas (Baroja), fóbicas (Quevedo) y hasta de un paternalismo que trata siempre de coartar los movimientos de la mujer para que no enloquezca y deba ser reprimida en instituciones pertinentes. Queden de lado las abundantes groserías tabernarias y en silencio pasen sus autores.

Pero la misoginia que estudió Caballé no es cosa de hombres o no lo es solamente. Muchas de las páginas que se antologan están escritas por mujeres, lo que permite concluir que ellas han sido, en gran medida, las transmisoras del sexismo misógino, fuente de una identidad represiva y hasta humillante, pero identitaria al fin de cuentas.

Sublime como diosa o madre de la vida, demoníaca como animal oscuro y demente, la mujer según debió ser en la normativa sexista, no aparece en tanto ser humano, sino algo que está por encima o por debajo de la humanidad, cuyo paradigma es el

varón. En todo caso, y así sucede siempre con lo sagrado, hay que fascinarse y adorarla, a la vez que defenderse de ella porque su profanación desata los castigos del tabú. Todo ello, debidamente criticado desde una perspectiva igualitaria –de nuevo: no identitaria– es el valor añadido a la sólida tarea de Caballé, necesaria y punzante en un medio enmarañado de prejuicios que se enfrentan sin razonarse.

¡Tierra, tierra!, *Sándor Márai. Traducción de Judit Xantus Szarvas. Salamandra, Barcelona, 2006, 446 pp.*

Precoz fue Márai como memorialista, con sus *Confesiones de un burgués*, donde narró su origen, formación y primeras errancias. Luego, en este libro, hizo la crónica, con vaivenes de fechas al ritmo de las libres asociaciones del recuerdo, de su vida entre 1944 y 1948, es decir entre el final de la ocupación nazi de Hungría y el comienzo de su definitivo exilio, tras la instauración del comunismo, en 1948.

Hijo de un pueblo aislado por su lengua y su escasa sintonía con el resto de Europa, Márai se identifica con ese ejercicio de soledad y extrañeza que impone ser húngaro. Perdido el imperio en la primera guerra mundial, con la memoria de haber sido un país asolado e invadido por occidentales y turcos, Hungría soporta la ocupación alemana y luego la soviética, dos maneras de expulsar a los suyos hacia un destierro donde el ejercicio de la lengua nacional acentúa el aislamiento y la extranjería. Y así discurre la historia del escritor, denostado por las izquierdas e ignorado por las derechas, amputado de su éxito en suelo nativo y recuperado póstumo como uno de los más efectivos narradores europeos de su tiempo.

Errabundo, distinto, melancólico y obstinado, Márai es uno de los últimos y paradigmáticos románticos del continente. Lo es sin sentimentalismo y sí con ironía rayana, a menudo, en un pesimismo nihilista. Todo esto lo habilita a tomar distancia y ver claro, tanto como se puede ver lo contemporáneo, siempre tan entreverado con la carne viva y mortal. Retratos, reflexiones y relatos episódicos hacen lo mejor del volumen, un ejercicio de la desolación compuesto por un condenado a morir que vaga entre la oscura indiferencia de un mundo sin sentido, refugiado en la mística residual de la literatura. Libre ante la muerte –de nuevo: romántico– su largo camino tiene, por

fin, una meta: el suicidio. Entre tanto, su incesante escritura lo salva de la cruel y absurda obligación de vivir. Una ética convertida en estética, una estética como promesa de probidad para una moral.

Berlín. La caída: 1945, *Anthony Beevor. Traducción de David León Gómez. Planeta De Agostini, Barcelona, 2006, 538 pp.*

Hay libros cuya eficacia produce malestar. Es difícil recorrer *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe o *La condición humana* de André Malraux sin sentir un dolor físico que obligue a suspender la lectura. Algo similar puede ocurrir con el libro de Beevor, una crónica minuciosa y ordenada del último año de la guerra mundial en el escenario alemán centrado por Berlín. En principio, se trata de un historiador concienzudo e impávido pero, al cabo de unas cuantas páginas, se advierte que, como nosotros, se está ante un hombre civilizado al cual la civilización, con sus tesoros de salvajismo y sus instrumentos modernos, espanta.

La avanzada incontenible del Ejército Rojo, el empecinamiento sádico y suicida de Hitler para continuar una guerra perdida y dañosa para los alemanes que tanto dijo amar y enaltecer, las anécdotas grotescas y aún pintorescas de la vida cotidiana, el hambre, las masacres, las mutilaciones, las venganzas, las intrigas palaciegas de ambos mandos, el duelo a distancia entre Stalin –el único dirigente político y militar que Hitler admiraba– y el *Führer* al cual Stalin despreciaba y demostró superar con su victoria, todo desfila con la denominación justa, los matices oportunos, la fuente compulsada. Al final nos encontramos con un erial sembrado de ruinas, varones deprimidos, mujeres que ordenan escombros, abortan y se tratan las enfermedades venéreas producidas por los abusos sexuales, niños recién paridos y abandonados en los hospicios, el mestizaje de la furia y la sumisión.

Las guerras son ganadas por quienes las ganan. Siempre las pierde la humanidad, que las inventó. Los alemanes, en general, consideraron errores los crímenes de su régimen. El resto fue silencio: reconstrucción y prosperidad. Una oficina soviética guardó las mandíbulas de Hitler. Otra, el conjunto de su cráneo. Los huesos sobrantes fueron incinerados y arrojados a una alcantarilla. Inopinadamente, a este secreto funeral acudieron cincuenta y cinco millones de muertos.

El amor al nombre. Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa, *Martine Broda. Traducción de Miguel Veyrat. Losada, Madrid, 2006, 244 pp.*

La poesía lírica y épica del amor es inmemorial en Occidente, desde el texto más antiguo que se conserva y que cuenta los amores de Gilgamés y Enkidu. Broda propone ahora una relectura de numerosos casos –Dante, Petrarca, Scève, Nerval, Jouve, Aragon, Rilke, Baudelaire y algún otro– a la luz de una doble vertiente: el psicoanálisis lacaniano y la doctrina católica del hombre como pecador condenado a la insatisfacción, la vida terrenal como destierro, el amor como compensación a tanta falencia y el deber fijado por el psicoanálisis como ética preceptiva: desearás, no dejarás de desear. Y cuidado, mucho cuidado con satisfacerte.

El deseo persigue lo absoluto, o sea un objeto imposible. La poesía amorosa lo hace perdurar, aunque puede hacerlo solo, ya que nunca logrará lo que busca. La palabra pacta con lo imposible y surge el poema. Así se mantiene la esencia del hombre, que es un animal deseante. Dios ha muerto pero el Deseo subsiste y toma su lugar porque el hombre está hecho a Su imagen y semejanza.

Ya Rougemont, Nelli, Asín Palacios y otros señalaron que la poesía amorosa se genera al enmascararse una religiosidad heterodoxa. El interrogante que deja formulado Broda en sus lecturas y casos, se dirige a saber si es la religión disimulada la que crea la poesía o es la poesía la que inventa su propia y disfrazada religión. En cualquier hipótesis, no existe ninguna de las dos categorías, para el extremo de su estudio, que pueda prescindir de la palabra. Entonces aparece una nueva materialidad, un nuevo cuerpo, que no es glorioso, doloroso ni gozoso pero sí todo por junto: el poema.

Viaje de Londres a Génova a través de Inglaterra, Portugal, España y Francia, *Giuseppe Baretti. Edición y traducción de Soledad Martínez de Pinillos Ruiz. Reino de Redonda, Barcelona, 2006, 619 pp.*

En 1770, Baretti, un ilustrado italiano con excelentes relaciones literarias en Inglaterra, emprendió el viaje del título. La edición en español llega con atraso y oportunidad, ya que buena parte del texto transcurre por la España de Carlos III. Baretti sabía castellano, curioseaba por las demás lenguas peninsulares y había leído una buena porción de los pertinentes clásicos. Además, su curiosidad documental lo llevó a enterarse de minucias cotidianas acerca de casas, comi-

das, vestidos, labores, expresiones, juegos, diversiones, bailes, espectáculos, peligros, paisajes hermosos o abruptos, medios de transporte, industrias, artesanías, comercio, producciones extractivas, en fin, el inventario del mundo en un siglo de enciclopedias. No es mitómano y convincente como Casanova, sino convincente y concienzudo como Ponz y Goethe.

Baretti conversaba con la gente del común: posaderos, peones, postillones, guardias municipales, lo mismo que con señores, clérigos, militares o inspectores fiscales. Todo lo anotaba a diario y lo pensaba desde una perspectiva universalista y racional. Detestaba la filosofía de las almas nacionales y creía que los hombres diferían por las circunstancias y no por las esencias. Su narración, en otro orden, es de una vivacidad y de una fluidez que la hacen seductora al lector desprevenido. Baretti no es un turista, es un convidado de la historia, la suya que es la ajena y viceversa.

Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo, *Martin Heidegger. Traducción de Jaime Aspiunza. Alianza, Madrid, 2006, 412 pp.*

Poco antes de publicar *Ser y tiempo*, Heidegger había dictado un seminario en Marburgo y en 1925, cuyo texto ahora es traducido al castellano en una versión aseada y comparativa de ejemplar atención. De alguna manera, es un borrador del libro, además de un intento de situarse dentro de la herencia fenomenológica y la crítica de Husserl a las epistemologías idealistas y positivistas.

A Heidegger lo desvelaba la filosofía originaria, la que está antes de la teoría de las ciencias, a la cual añade la ciencia originaria que estudia las cosas mismas con precedencia a la investigación que habrá de recubrirlas. Es decir que busca una suerte de intuición fundamental sobre la que erigir una familia de ciencias y la ciencia de su cientificidad.

De ahí pasa al ser, algo que se descubre entre las posibilidades de la existencia. Ser es ser posible. A la existencia se une la preocupación por ella, el abandonarse en un mundo inhóspito, la mundanidad de ese mundo, donde todo ocurre y, desde luego, remite al tiempo. Es en el tiempo donde el ser de la existencia puede darse en su totalidad, o sea en su incompletud, porque el tiempo no cesa de ocurrir. Aquí se detiene el flujo heideggeriano, tal vez porque da con un tema espinoso para su filosofía: la historia. No quiere hacer historia de la filosofía pero no puede prescindir de ella porque se declara fenomenólogo. Queda

claro, dentro de lo que para Heidegger puede ser la claridad, que su pensamiento es problemático y que sabe perfilarse como tal aunque no se admita como tal, dada su estructura monológica. Si aceptarse como histórico pudiera equivaler a aceptarse como alienado al acontecer, entonces cabría la crítica de la historia por la historia misma, un diálogo al que Heidegger no tiene acceso.

Mao. La historia desconocida, *Jung Chang y Jon Halliday. Traducción de Amado Diéguez y Victoria Gordo del Rey. Taurus, Madrid, 2006, 1029 pp.*

Varios méritos superpuestos reúne este frondoso libro. Uno, el rescate de 300 entrevistados que conocieron a Mao Zedong y cuyos testimonios sería imposible reconstruir; otro, la rebusca de archivos y hemerotecas hasta dar con el Mao cotidiano, íntimo y público; otro, que, siendo la autora hija de maoístas y acérrima enemiga del dictador, ha optado por la acumulación documental que permite al lector tomar las debidas distancias, subrayadas por el concurso de Halliday, historiador él mismo y especializado en el mundo chino.

Militar de escasa actuación, filósofo de medio nivel, pensador político elemental, Mao se convirtió en un mausoleo de mitos revolucionarios gracias al servicio de un mito mayor: el tercermundismo, la fantasía de la izquierda del mundo desarrollado acerca de las potencias revolucionarias de los países atrasados. En rigor, Mao fue un político de tradición china con una extrema habilidad para hacer, deshacer y rehacer alianzas –con Stalin, con los nacionalistas de Chang, con los Estados Unidos de Nixon, con los aliados occidentales de Stalin– que le abrieron el camino hacia el poder. Melancólico y cruel, amo del terror, ineficaz en lo económico y astuto en lo propagandístico, reunió los trozos de una China despiezada por la guerra civil y la convirtió en una potencia mundial. Sus herederos, los nuevos mandarines del neocapitalismo de Estado, aniquilaron una de sus obras maestras, la Revolución Cultural, y se han dedicado a la mercadotecnia.

Todo esto desfila con parsimonia china en el enjundioso y microscópico libro de Chang y Halliday. El personaje acaba imponiendo un respeto aterrorizado, ajeno a cualquier tierna admiración. Los señores de la guerra son los señores de la historia. Quizá sea la única estricta doctrina del maoísmo.

Arnold Schönberg. Ética, estética, religión, *Jordi Pons. Acantilado, Barcelona, 2006, 275 pp.*

Aparte de su importancia como parteaguas en la historia tonal de la música, Schönberg fue un pensador aforístico que siempre meditó acerca de lo hecho y por hacer. Tenía la fe del desilusionado y la compensó con la fe en el signo musical, que dice lo que no se puede decir de otro modo, alcanzando la mayor cota de necesidad, claridad, coherencia y comprensibilidad. Ni feo ni bello, el signo musical, por su necesidad, hace extraordinario el sonido corriente. Y esto es la música schönbergiana. Así es que el arte, evento simbólico, aunque no diga la verdad es verdadero por su relación de veracidad con el artista y, a su través, con la humanidad.

La música es idea pero idea en metamorfosis, que varía constantemente al producirse y desarrollarse. En esto difiere de la palabra, que propende a la fijeza semántica. En tal dicotomía se sitúan Brahms y Wagner, a los cuales Schönberg intentó conciliar en un canto que fuera a la vez habla. En el horizonte, la mística de los números (la Cábala) estimuló a este agnóstico que retornó al judaísmo por solidaridad con los perseguidos.

Pons, buen conocedor del Schönberg músico y del pensador, hábil para situar al artista tratado en la telaraña cultural de aquella Viena suntuosa de ruina y de imaginación, ofrece una ordenada topografía schönbergiana, en un lenguaje diáfano y seguro. Nos permite acercarnos al músico en el silencio de la lectura, dando lugar a esa callada música que es el canto de las ideas.

Imaginarios sociales modernos, *Charles Taylor. Traducción de Ramón Vilá Vernis. Paidós, Barcelona, 2006, 226 pp.*

En un recuento que nos conduce hasta el siglo XVII, el profesor de Oxford rastrea las raíces de la modernidad, que halla en las teorías jusnaturalistas de Pufendof y Grocio: admisión de unos derechos naturales inherentes al ser humano y anteriores al Estado y la sociedad. Luego se desvincula esta construcción de toda trascendencia, se profaniza la vida social y se sustituye la naturaleza por el contrato. Las bases de la convivencia –civilidad, beneficio mutuo, individualismo– se pueden alterar por medio de convenciones que sustituyen a otras convenciones.

El hombre moderno se desarraiga de la tribu y se libera de una identidad inexcusable. Puede trasladarse, mezclarse, reformularse, ejerciendo la soberanía del indivi-

duo sobre sí mismo. Le importan las ideas –cortesía, buenas maneras, educación sentimental– que se viven en variables circunstancias sociales. Propende a la crisis que altera los vínculos comunitarios y su vocación es revolucionaria. Taylor permanece en un sereno y nítido lugar de observador, para el cual la historia es un ejercicio de ideas en prácticas, sin regla fija de motivación. Se trata siempre de construir imaginarios sociales, es decir formas de convivencia que importen unos elementos hábiles para imaginar el complejo tejido de relaciones llamado sociedad.

Las fuentes de Taylor están declaradas y lo incluyen en una tradición: Weber, Elias, Berlin, Caillois, una lectura crítica de la historiografía marxista. Más que un tiempo de invenciones, vivimos un tiempo de balances que tiende al eclecticismo, una suerte de síntesis distanciada y provisoria de las tradiciones que escogemos, justamente, desde nuestra imaginación social contemporánea.

Por qué el tiempo vuela cuando nos hacemos mayores, *Douwe Draaisma. Traducción de Catalina Ginard. Alianza, Madrid, 2006, 320 pp.*

La memoria es uno de los ingredientes de la condición humana porque está en la base de su historicidad. Así lo entiende Draaisma, profesor en la holandesa universidad de Groningen. Nuestra vida es un libro que vamos escribiendo a lo largo del tiempo y que sólo podemos descifrar, como lectores, en nuestra vejez, o sea cuando se cierra la parábola de nuestra historia.

El autor renuncia a la explicación exclusivamente materialista y neurofisiológica de la memoria. Hacen falta otros elementos: la doble calidad del tiempo (la objetiva y la duración), las experiencias personales, la invención artística. Así desfilan por estas páginas, con sostenida amenidad narrativa, memorialistas, descubridores, ingenieros de peregrinos aparatos para objetivar la memoria, memoriones extraordinarios y escritores como Guyau, Proust, Thomas Mann y Sigmund Freud.

El funcionamiento de la memoria depende, entonces, de nuestras vivencias, que subrayan algunos eventos y olvidan otros, dejando en el medio que la rutina reitere y acelere el paso de los días y los años. Con su transcurso, el tiempo remonta en el aire del recuerdo y echa a volar. Nosotros lo seguimos como si él huyera, hasta que advertimos que somos ese vuelo y esa fuga.

La cultura después del humanismo. Historia, cultura, subjetividad, *Iain Chambers. Traducción de Manuel Talens. Cátedra Fronesis PUV, Madrid, 2006, 272 pp.*

¿Asistimos a una época de poshumanismo? Si el humanismo es occidental y moderno, y se caracteriza, como sostiene el autor, por la permanencia del sujeto que observa la realidad de la historia, entonces su puesta en tela de juicio puede legitimar su archivo en el pasado. Chambers admite que la modernidad siempre estuvo en disputa consigo misma y, en especial, cuando criticó la idea de progreso. Se asomó a «otra parte», al *ailleurs*, exploró la diversidad del mundo humano, se puso en lugar del otro, como bien señaló Starobinski. Se impone otra concepción del sujeto, una ética diferente, la aceptación de la humanidad como diversa e incompleta.

No hay, pues, visión homogénea ni punto de vista único. El infinito y lo indeterminado, que preocuparon a barrocos y románticos, imponen una crítica de la racionalidad. Hasta aquí, Chambers se adhiere a la tradición moderna de la crítica de la razón y la perplejidad de un conocimiento siempre en estado de prórroga. Luego deriva hacia autoridades como Heidegger, que no son críticos de lo moderno, sino radicales cuestionadores del error occidental, la modernización. A ello suma los estudios poscoloniales y multiculturales, que resucitan el amor a lo arcaico y la dispersión del mundo histórico en universos cerrados y autosuficientes. Una cosa es la diversidad, que supone una razón universal que la piense, y otra, el historicismo, que hace de cada entidad diversa un universo.

Un indefinido proceso de crítica de lo existente, de comparación y de diálogo, es un complejo plenamente moderno. Entender al otro es una de sus tareas, pero cabe siempre la duda de si el otro está dispuesto a ser entendido por alguien que quiere entenderlo. Es el punto en que la crítica, que involucra pacíficamente al otro, se convierte en cuestionamiento: guerra y supresión de la alteridad.

B.M.

El fondo de la maleta

A vueltas con don Pío

Este año se cumple medio siglo desde la muerte de Pío Baroja. El hecho explica la proliferación de relecturas, biografías, aplausos y diatribas que suscita su nombre, aparte de su vigencia escolar y general como novelista aún hoy leído. Su nihilismo, enemigo de toda fijeza, fuera sustancial o conceptual, sonrosado por su pudibunda sentimentalidad, dio para todo. Mejor dicho: para ir contra todo. Lo difícil de esta embestida universal es saber desde dónde la articuló Baroja. Tal vez la respuesta más fácil es la de recordar sus querencias románticas, desde el tío vivo al folletín, desde el anarquista activo al príncipe destronado. Romántico es el artista que se aísla de los demás, mal hijo de la burguesía filistea, y observa el mundo como el paisaje de una radical extrañeza, a veces como activista del terror, otras como místico del quietismo. En el medio, sin participar o compartir, la aventura que resulta, en ocasiones, camino de perfección.

Baroja es autor de una obra voluminosa. Se podría decir que es un escritor con obra pero sin libros. En efecto, ninguna de sus novelas se sostiene como tal. Amenas de leer, sumarias hasta la chatura en cuanto a psicología, con habilidosos cuadros de ambientes y soluciones de folletín, es difícil acercarlas a los grandes ejemplos del género en su tiempo. Pensemos a Baroja como coetáneo de Proust, Svevo, Schnitzler, Henry James, Kafka, Joyce y Thomas Mann.

Los funerales de don Pío, en pleno franquismo, contaron con presencia oficial al tiempo que fueron un gesto mudo de homenaje a un personaje notorio que, sin poderlo decir claramente, no encajaba en el canon del régimen. A la distancia, sin embargo, con frecuencia sus lectores hallamos en él a un judeocristiano que rumia la amargura de pertenecer a un mundo maldito por el pecado, naturaleza caída e irredenta del ser humano que camina por los embrollados senderos del mundo sin saber, hasta el momento de la iluminación, que se dirige hacia su tumba, la corrupción del cuerpo y el olvido del nombre.

Ni terrorista ni santo, ni trepado al árbol de la ciencia ni recostado a la sombra del árbol de la vida, Baroja halló pasajera posada en la escritura, donde se encarnizó sin descanso con sus sombras de razas ancestrales, sus viajeros sin rumbo y sus revolucionarios serenamente desesperados. Y allí siguen, como esas siluetas de las viejas linternas mágicas, que corren sin moverse.



La Pampa, 1971

Colaboradores

ESTHER ANDRADI: Escritora argentina (Berlín)
RICARDO BADA: Escritor español (Colonia, Alemania)
JORGE FERNÁNDEZ GUERRA: Compositor español (Madrid)
ANTÓN GARCÍA ABRIL: Compositor español (Madrid)
SEAMUS HEANEY: Escritor irlandés (Dublín)
JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: Dramaturgo español (Madrid)
MAY LORENZO ALCALÁ: Diplomática y escritora argentina (Buenos Aires)
JESÚS MARCHAMALO: Periodista y crítico español (Madrid)
ENRIQUE MARTÍNEZ MIURA: Crítico musical español (Madrid)
CARLOS OSSANDÓN: Escritor chileno (Santiago de Chile)
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid)
STEFANO RUSSOMANNO: Crítico musical italiano (Madrid)
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid)
LUIS SUÑÉN: Escritor y crítico musical español (Madrid)
JOSÉ LUIS TÉLLEZ: Crítico musical español (Madrid)
DANIEL TEOBALDI: Escritor argentino (Córdoba, Argentina)
GUSTAVO VALLE: Escritor venezolano (Buenos Aires)
LOIS VALSA: Crítico teatral español (Madrid)
JORGE VICTORIA OJEDA: Historiador español (Valencia)

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2004

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151€
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Agencia Española de Cooperación Internacional

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

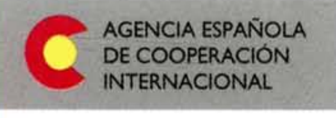
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Cincuenta años de televisión española

Emeterio Diez Puertas
Jaime de Armiñán
Alfredo Amestoy
Luis Mariñas
Eduardo Ladrón de Guevara
Alejandro Gómez Lavilla
Txomin Ansola González
J.M. Caparrós Lera





DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS



5 euros